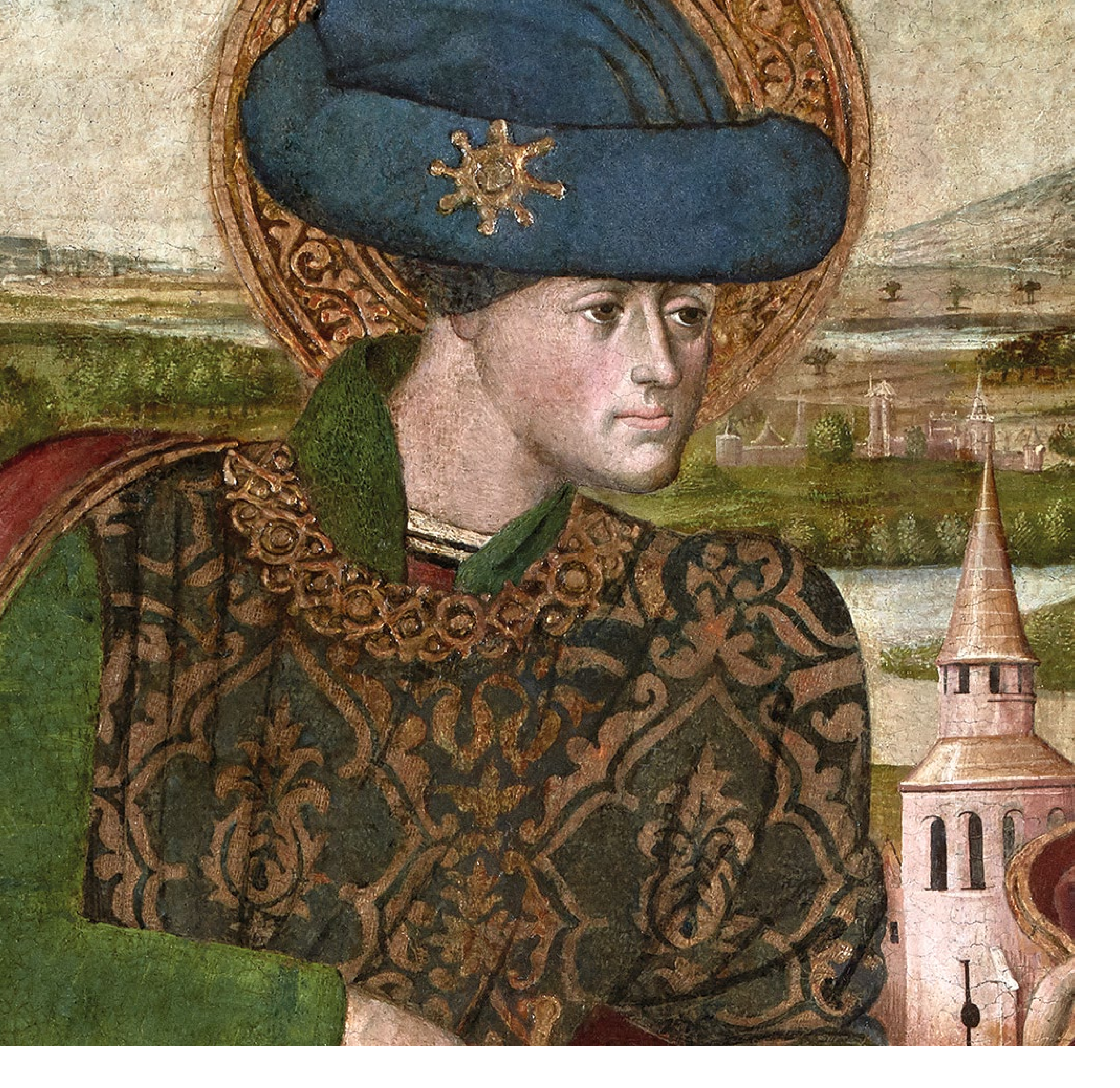


Spanish Paintings

From 14th to 16th Centuries





Caylus SAM FOGG

Spanish Paintings
From 14th to 16th Centuries

Alberto Velasco Gonzàlez



Foreword

This exhibition was borne out of a conversation that took place between Sam Fogg and Caylus in March 2019. Over the last decade or so, both galleries have been collecting Spanish paintings from the period spanning the later Middle Ages and the Renaissance, feeling independently of one another that this is an underrated, undervalued, and understudied area of art history. We continue to be enthralled by the quality of these important paintings - still sometimes overlooked by institutions and collectors - and by the vivid, searing vision that medieval painters working throughout the kingdoms of Spain brought to their medium. The idea of mounting a collaborative exhibition together, dedicated entirely to this subject, didn't take long to emerge, and it was decided early on that Dr. Alberto Velasco, professor at the University of Lleida, should lead the research. His wide-reaching interests in the history of Spanish painting, and the changing tastes and fashions around their collection, display, and trade in the modern period, has added tangible depth to their stories and enriches the pages of this catalogue. He has unearthed a wealth of archival material, and in several instances has been able to piece together long-dispersed sister panels and other fragments of what were once grand retablos, a form of monumental, painted altarpiece unique to Spain. It is hoped that the accompanying exhibition, which will be on view at Sam Fogg's London gallery for the occasion of London Art Week in December 2019, before travelling to Caylus gallery in Madrid in Spring 2020, helps fuel the interest in these remarkable paintings, and brings their remarkable stories to a wider audience.



Contents



Spanish Paintings from 14th to 16th Centuries



It is by no means easy to gather such a numerous group of Spanish artworks as the one presented to us in this exhibition by Caylus and Sam Fogg. And the feat is even more considerable if we bear in mind that the high quality of some of these works makes them worthy of the finest museums, and that many of them are previously unpublished or seldom referenced in the current literature, adding still further to their value. Dating from the end of the fourteenth century until 1530, this set of twenty-one works takes us on a tour of the painting produced in the Hispanic kingdoms from the last phase of the Italianising period and the beginnings of the International Style until the blossoming of the Renaissance. During that period of about 150 years, European painting underwent major developments, though not always following the same patterns in its different regional focal points. While some of the Italian republics of the *Quattrocento*, for instance, were swept by a revolution that was to dynamite the traditional foundations of the painter's trade, the assumptions of Gothic remained prevalent in the Crown of Aragon and in Castile, as did the artisanal structure of workshops.[1]

The centuries of Gothic enabled Hispanic painters and promoters to make some fundamental contributions to the European art of their time. One of the most important was of a structural nature, and consisted of the great vertical development of the altarpiece over the wall of the presbytery. The altarpieces of the second half of the fifteenth century, above all in Castile, are the tallest ever documented anywhere in Europe. They acted like giant screens for the projection of countless Marian, Christological and hagiographic narratives, making them a powerful instrument at the service of the liturgy and the faith.[2] Altarpieces were made up of different panels that were constructed by carpenters before the painters carried out their work. Centuries later, this panelalisation favoured the dispersal of groups of paintings that have drawn the attention of scholars, collectors, antiquarians and museums since the nineteenth century.[3] Today, works removed from their original churches have met with a disparate fate. Some are preserved more or less intact in institutional museums, while others may be fragmented and dispersed in private collections, rather like jigsaw pieces scattered over a table that art historians are often forced to put together while groping in the dark.

It is largely owing to this fragmentation that countless panels from Spanish altarpieces are still circulating on the art market, occasionally presenting us with interesting surprises, like many of those which appear in this catalogue. It is not our intention here to pronounce anachronistic judgements on events that occurred years ago owing to a legislation that failed to protect these works as it should have done, for most of them were sold off within a legal framework that proved thoroughly ineffective. Nor is it our purpose here to condemn the greed of an art market and certain public institutions which were then motivated by a mixture of economic, cultural and collectors' interests.[4] These facts form part of a very specific historical context, and as such they must be interpreted. Added to all this is the dire episode of the Spanish Civil War (1936-1939), which led to the destruction of much of Spain's historical and artistic heritage, with large numbers of medieval, Renaissance and Baroque altarpieces consigned randomly to the flames.[5] Many of the works that had been sold off a few years earlier were paradoxically saved thanks to those transactions.

In any case, the fact is that history has removed these paintings from their churches and placed them on the market. On some happy occasions, responsible and committed antiquarians have supported publications like this one, bringing unknown works to the attention of the scientific community and the general public. Initiatives like the one now in the reader's hands are therefore attempts to satisfy diverse interests, ranging from those who approach the Old Masters from a personal or amateur perspective to specialists in painting of the fourteenth to sixteenth centuries. The intention is none other than to provide a unifying thread for a group of works that illustrate different aspects of the splendour of Hispanic painting, and which allow us to make certain contributions to our knowledge of various chapters in the history of the art of the former realms of Castile and the Crown of Aragon.

Valencia and Aragon: the Italian influence and International Gothic

The Black Death of 1348 rocked the foundations of European society at every level. Painting necessarily went through a period of changes, and there was a considerable movement back and forth of artists, especially Italians, some of whom perhaps reached the Iberian Peninsula via Avignon. Even so, there was barely more than a residual presence in Castile of the Italianism reigning beyond the Pyrenees. Influences are perceptible from the mid-fourteenth century onwards, but they were completely superficial, and linear Gothic continued to dictate the course of Castilian painting throughout the second half of the fourteenth century.[6]

By contrast, in the Crown of Aragon, and more specifically in Barcelona, an Italianism with profound Sienese roots had already established itself before the epidemic. Its leading figures were Ferrer and Arnau Bassa, who brought the teachings of Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi and others to Catalonia.[7] The Bassa were furthermore accompanied by other painters like the Baltimore Master or the so-called “Mestre de l’Escrivà”. However, the plague truncated this development, the Bassa disappeared, and Ramon Destorrents appeared on the scene, becoming the painter whose services were most often required by Peter the Ceremonious, as the Bassa had been before him.[8] Like them, Destorrents combined the same professional facets as both a painter and an illuminator of books.

During almost exactly the same years in which Destorrents is documented, so too is Francesc Serra. Unlike the former, he did not work for the royal household, but he should be remembered as the first in an important family of painters that dominated the panorama in Catalonia throughout the second half of the fourteenth century. The painting of the Serra brothers soon acquired great prominence, as they influenced various painters from other parts of Catalonia and the Crown of Aragon. We are referring to the kingdoms of Valencia, Majorca and Aragon, and also to the region of Roussillon, the so-called “North Catalonia”, then part of the Crown of Aragon and now in France. The painting of the Serra represents a renewal of the Italianism introduced by the Bassa before 1348, though with new postulates now conditioned by the art of painters active in the papal court at Avignon, such as Matteo Giovanetti. New syntheses were thus produced in the papal city between the previous Italianising tendencies and those newly emerging. In this context, the Italian influence was maintained in Catalonia until the arrival of the International Style at the end of the fourteenth century, though it was now differently focused.[9]

The Serra were four brothers who dedicated themselves to painting: Francesc (doc. 1350-1362), Jaume (doc. 1358-1389), Joan (doc. 1365-1386) and Pere (1357-1405).[10] We are only able to identify the style of two of them, Jaume and Pere, while the manner of painting of the other two, Francesc (for whom there have been many proposals) and Joan, remains unknown to us. Despite the claims that have been made since the publication of documents which revealed something of the personality of Francesc Serra, it appears that Francesc and Jaume ran different workshops. It was not until after the disappearance of Ramon Destorrents and Francesc Serra in 1362, conceivably as a result of the outbreak of plague in Barcelona that year, that Jaume and Pere Serra set up a workshop for painting altarpieces that they ran jointly until 1389, the year of Jaume’s death. It can be deduced from the documentation that Jaume had the upper hand in the workshop from the contractual and administrative point of view, whilst Pere remained in the background, dealing with more practical matters. Even so, there were several occasions when Jaume and Pere Serra were jointly commissioned for their works, something which never occurred when Francesc was alive.[11] The documents published some years ago by Josep Maria Madurell tell us about some of the commissions received by Jaume and Pere, as well as the collaboration of their brother Joan and that of certain painters in their circle, such as Bernat Franch (1386),[12] who was probably one of their salaried assistants.

Another painter who appears in the documentation in connection with the Serra is Guillem Ferrer (ca. 1372-17/1418), the first of the masters represented in this catalogue. In 1375, he acted as Jaume Serra's attorney, collecting a sum of money related to an altarpiece dedicated to the Virgin that Jaume had been commissioned to paint for the church of La Selva del Camp (Tarragona).[13] Three years earlier, a painter of the same name is documented as working in Barcelona on the painting of a wooden ceiling in the *Casa de la Ciutat* (the old City Hall).[14] These are interesting data, since Ferrer is one of the most important of the painters working in Morella (Castellón) during the last quarter of the fourteenth century and the first years of the fifteenth.[15] He must have retained a connection with the Serra brothers throughout his life, since in his two wills of 1414-1415, made in Morella, he recognised that he owed money to Pere Serra,[16] although the strange thing is that Pere had by then been dead for years.[17] Guillem Ferrer is attributed with the first group of paintings presented in this catalogue (cat. 1), a pair of panels on the life of Saint Anthony Abbot, whose style undoubtedly displays a very clear debt to the art of the Serra, especially Pere. This similitude is precisely one of the arguments used by art historians to identify Guillem Ferrer as the author of these panels.[18]

Morella is a town in today's province of Castellón that belongs to the natural region of El Maestrazgo. It lies in the north of what was the old kingdom of Valencia, very near Catalonia. Towards 1370, during the International Gothic period, it became a fairly important centre of painting, with a number of prominent masters that included Guillem Ferrer and Pere Lembrí, sometimes sharing protagonism with the nearby town of Tortosa (Tarragona), just over the border in Catalonia. Two-way relations between the towns were habitual, since Morella belonged to the Bishopric of Tortosa, which covers the south of Catalonia and the north of the Valencian region, and masters like the two mentioned therefore worked indistinctly in one locality or the other. As José has shown, the influence of the workshops of Barcelona was very great in Morella, and this can be detected in the works that have come down to us today.[19] The painting of the Serra brothers then held sway in large cities like Barcelona, Valencia and Zaragoza, and so was imitated by the painters of peripheral centres like Morella. In this way, much of the painting of the second half of the fourteenth century in the Crown of Aragon became indebted to the style of the Serra.

Guillem Ferrer arrived in Morella from Barcelona in 1379. At that very moment, Llorenç Saragossa reached Valencia, also from Barcelona, after receiving an invitation to settle there from the *jurats* ('jurors', or city councillors) of Valencia.[20] Saragossa had worked in Barcelona from 1363 to 1374, painting various altarpieces for Peter the Ceremonious and members of the court circle. The king called him "*lo millor pintor que en aquesta ciutat sia*" (the best painter there is in this city), indicating that he was one of the most important painters of his day. Francesc Serra II, a member of the Barcelona family of painters discussed above, also moved at that time to Valencia. He was the son of the eldest of the brothers, Francesc, and the nephew of Jaume and Pere Serra, and his activity in Valencia is documented between 1379 and 1396.[21] The three cases we have cited here help us to understand the way in which the Italianising lexis of the Serra spread through the kingdom of Valencia, and they are also useful for showing why paintings and altarpieces from places far apart ended up sharing a common language.

Returning to Morella, apart from the documented names of Bartomeu Centelles, Guillem Ferrer and Pere Lembrí, there are also a number of extant works from the area that have been attributed to different anonymous masters. These are the Master of Torà, the Master of Albocàsser and the Master of Cinctorres. Various attempts have been made to identify these three anonymous painters with the aforementioned Ferrer and Lembrí. In the case of the Master of Torà, as we shall see, an identification has been proposed with Guillem Ferrer. The artistic personality in question was initially given the name of the "Rusiñol Master", coined by Post after an altarpiece then in the collection of the *modernista* painter Santiago Rusiñol,[22] and now at the Museu del Cau Ferrat in Sitges ((Barcelona) (Fig. 1).[23] Later, Ainaud de Lasarte renamed him the "Master of Torà" because Torà (Lleida) was the supposed provenance of one of his works, a Marian altarpiece preserved in a dispersed state.[24] However, that provenance turned out to be mistaken, since thanks to the discovery of a label affixed to the reverse



Fig. 1. Attributed to Guillem Ferrer (doc. 1379-1418), *Altarpiece of the Virgin, Saint John the Baptist and the Apostle Saint Peter.* Tempera and gold on panel. Museu del Cau Ferrat, Sitges. Santiago Rusiñol collection (MCFS 32.011). © Archivo fotográfico del Consorcio del Patrimonio de Sitges.

of one of the panels, that of the *Pentecost* (Museu de Terrassa, Barcelona), it was shown that the panels of the altarpiece had been transferred in 1905 from the town of Rubielos de Mora (Teruel), about 100 km from Morella, to Valencia.[25] Further evidence for this provenance is provided by the stylistic links established between the artist and the painting produced in the Bishopric of Tortosa.

An important event took place in the 1990s that was to complicate the situation from a historiographic point of view. This was the discovery in Cinctorres (Castellón) of some Gothic panels that were subsequently attributed to a newly created personality who was given the name of the "Master of Cinctorres".[26] The appearance of this new painter on the scene enabled some of the works previously attributed to the Master of Torà to be transferred to his catalogue. The Master of Torà and the Master of Cinctorres were thus split into two, a development we owe to Rosa Alcoy and Francesc Ruiz.[27] Nevertheless, their hypotheses contrast with the proposals of Antoni José Pitarch, who was unwilling to accept this division and suggested the identification of the Master of Torà with Guillem Ferrer. His arguments were the stylistic links between the group of works attributed to the Master of Torà and the pictorial centre of Morella, the locality where Ferrer is most fully documented.[28]

Ruiz has accepted the identification of the Master of Torà with Guillem Ferrer, but where the Master of Cinctorres is concerned, he believes the artist in question might be Pere Lembrí.[29] On the other hand, José considers the latter should be identified with the Master of Albocàsser,[30] a hypothesis which Alcoy and Ruiz reject outright.[31] Various arguments have been brought forward against the identification of the Master of Albocàsser with Pere Lembrí. One is that from a certain moment onwards, the principal painter in the Morella region according to the documentation was Lembrí, meaning he was the artist who received the most important commissions. This explains the proposal to identify him with the Master of Cinctorres, the painter of highest quality to judge by the work that has been preserved. The Master of Albocàsser, on the other hand, is a master of an inferior level with a very expressionist style, and Alcoy and Ruiz consider that he can hardly correspond to the best documented artist in the area. Another argument is that it is impossible for Pere Lembrí to have been the author of one of the works of the Master of Albocàsser, the altarpiece of the chapel of San Juan del Barranco in Cantavella (Castellón) (now lost, and known only from old photographs), since the interpretation of its heraldry points to a date somewhat later than 1421, the year when Pere Lembrí is known to have died.[32]

Whatever the case, several works by the Master of Albocàsser are presented in this catalogue (cat. 2). These are two altarpiece panels with depictions of saints and a panel with the *Resurrection of a Young Man* belonging to a cycle dedicated to Saint Peter the Apostle. It is not known whether all three belonged to the same altarpiece. They appeared on the art market in Barcelona at the beginning of the twentieth century together with an important set of panels by the same painter which may have belonged to three or four different altarpieces, all originating in the same area and perhaps even the same church. All display an identical architectural framework and similar dimensions, which may indicate that they came from a church for which the Master of Albocàsser made different altarpieces that were sold and marketed centuries later at the same time.[33] This is why we are unable to ascertain today whether the two altarpiece pinnacles belonged to the same retable as the panel with the *Resurrection of a Young Man*. In any case, the panels that appeared on the Barcelona art market were then dispersed, some of them appearing in Paris shortly afterwards. Among these were the three that concern us here, which were the property of Bacri Frères in 1925, as a photograph of that period demonstrates (Fig. 2).

While the Master of Torà, whether or not he was Guillem Ferrer, shows us a painter in whose art the forms of International Gothic were superimposed on the preceding Italianising substratum, with the Master of Albocàsser and the Master of Cinctorres, whether he was Pere Lembrí or not, we enter fully into the consolidation of the new language. The International Style established itself very forcefully in the Crown of Aragon, especially in Barcelona and Valencia, where excellent painters appeared with nothing to envy the principal European masters of the time. When contextualised within the framework of

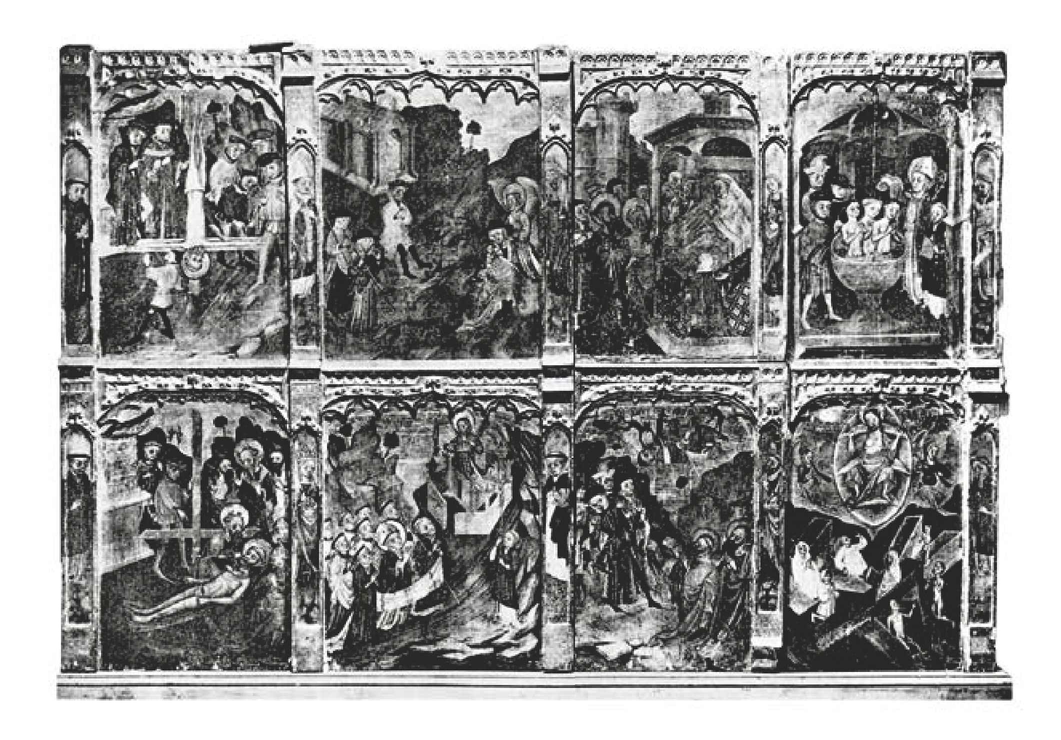


Fig 2. Pere Lembrí. Re-created retable with scenes from the Life of Saint Peter, the Life of Saint Michael, and the Last Judgment. Photograph from *Exposition d'art ancien espagnol*, Bacri Frères, 1925 (cat. 126).

the different pictorial centres and courts of Europe, this was undoubtedly the greatest moment for painting in the Crown of Aragon. Among the outstanding masters in Valencia were Marçal de Sas, Starnina, Pere Nicolau, Jaume Mateu and Peris, while names that should be cited in Catalonia include those of Lluís Borrassà, Guerau Gener, Joan Mates and Bernat Martorell.[34]

Painters like those we have discussed above have drawn a complex historical picture of the painting produced during the first quarter of the fifteenth century in the region of El Maestrazgo, which also includes part of the current province of Teruel in Aragon. This was a frontier region with a good deal of commercial and cultural exchange between Catalonia, Aragon and Valencia. The result is an artistic amalgam, with painters active in Barcelona going there to work, and with Valencian masters also making their way to the region of Teruel, especially during the International Gothic period. One such case is that of Gonçal Peris Sarrià (ca. 1380-1451), another of the masters represented in this catalogue, who worked for churches in the Teruel region like those of Albentosa, Ródenas, Puertomingalvo, and even the cathedral of Albarracín.[35] The work by Peris presented here is a little known one with a rare iconographic subject, that of *The Stoning of Christ in the Temple* (cat. 3), whose ecclesiastical provenance is unknown. Of all the fifteenth-century Hispanic painters, Peris is one of the best known beyond the Pyrenees, both amongst scholars and on the art market. Works of his are to be found at the principal Spanish museums, and also at the Musée du Louvre, the National Gallery of Scotland, the Worcester Museum of Art and the Museum of Fine Arts in Boston. His style represents the sweetest and most mannered side of the Valencian art of his time, and his works, which contain graceful figures with marked contorsions, are visually very striking owing to the pastel tones of his palette.

In any case, Peris has also given rise to controversy among art historians, since some think he was a single painter who lived approximately between 1380 and 1451, while other specialists believe he was really two painters from the same

family, Gonçal Peris and Gonçal Peris Sarrià. Recently, the question seems to have been resolved in favour of the latter option thanks to the appearance of a document of 1433 that refers to a deceased Gonçal Peris. This, together with the fact that a homonymous second painter is documented until 1451, appears to confirm the existence of two masters with the same name.[36] We shall therefore have to reconsider the authorship of the works grouped until now under the name of "Gonçal Peris", since they may in fact have been painted by two different masters. Aliaga proposes in any case that all the known or preserved works should be related to the second Peris, Gonçal Peris Sarrià.[37] An important role in this debate will no doubt be played by the analysis of the *Altarpiece of the Virgin of Rubielos de Mora*, which Carmen Llanes recently documented as a work by Gonçal Peris, and which must therefore join the other commissions we know Peris to have fulfilled for parishes in the region of Teruel.[38] Since its style is different to that of the *Altarpiece of Saint Martin, Saint Ursula and Saint Anthony Abbot* at the Museo de Bellas Artes in Valencia, also attributed to Peris, it will be necessary to explore the possibility of two distinct artistic personalities, apparently confirmed by the documents.

Although we do not know his origin, the Master of Retascón could have been one of these Valencian painters who went to Aragon to fulfil commissions. This is an anonymous painter of whom we know virtually nothing beyond what we can gather from his surviving works, though his style seems to point to an origin or apprenticeship in the Valencian region.[39] The identification of his personality is based on the *Altarpiece of the Virgin* at the church of Retascón, still preserved *in situ* today. He produced this work in conjunction with another painter, until recently equally anonymous, known as the Master of Langa.[40] Fortunately, it proved possible a few years ago to identify the latter with Martín de Cano (doc. 1411-1421), a master established in Daroca, two of whose works we present in this catalogue. The collaboration of the two painters on the Retascón altarpiece perhaps had something to do with an attempt by the first of them to find the support of a local painter who would allow him to work in Aragon without the hindrances usually faced by artists from outside the region. This may explain his association with Martín de Cano, who is shown by the importance of the commissions he received in those years to have been one of the leading painters in the area. Until a short time ago, it might have been supposed that this dual execution was a one-off commission, but a recent proposal by Ruiz demonstrates that their collaboration may well have extended to a further contract.[41]

Retascón is a town in today's province of Zaragoza that lies a few kilometres away from Daroca, and a little over 100 km from the areas mentioned above that received artists from Valencia. Daroca was one of the most important towns in medieval Aragon, with a major commercial structure and a very wide radius of influence. It was also a very important artistic centre, not only because of the great medieval works that have survived to this day, including some by Bartolomé Bermejo, but also because it became a pictorial centre where artists are documented from the last third of the fourteenth century. One outstanding painter during the International Gothic period was precisely Martín de Cano, an artist on whom we possess little documentary knowledge, but whose identification with the Master of Langa has endowed with a noteworthy catalogue of works.[42] Until a very short time ago, he was one of those painters on whom a few documentary references were known, but none could be associated with any preserved works. The scholar who gave his name its full value was Fabián Mañas,[43] who retrieved some references that had been published earlier by Ángel Canellas.[44] These were two documents of 1420 and 1421 related to the will and testament of Gonzalo Gómez de Mencucho, who in 1419 had ordered the sale of some lands and the equal distribution of the money obtained between the parishes of San Miguel and Santiago in Daroca. In the latter, the money thus raised was to be used to make two altarpieces dedicated to Saint Michael and Saint Cecilia, on which his arms were to be included. The lands were finally sold for 1,500 *sueldos*. Shortly afterwards, in November 1421, the representatives of the church of Santiago signed a contract with Martín del Cano, painter of Daroca, for an *Altarpiece of Saint Cecilia* to be executed at a price of 110 gold florins. The master agreed to complete the commission in a maximum of two years after signing the commitment – that is, by 21 November 1423, the eve of the feast of Saint Cecilia. Nothing else is known of Martín del Cano. Only one earlier reference is preserved, dated 19 December 1411, in which somebody of that

same name, a neighbour of Daroca, witnessed a document in which there appears a second eponymous individual, the son of the first.[45]

The retrieval of these documentary references, together with the restoration of the altarpieces of Langa del Castillo and Retascón, enabled Lacarra to draw an opportune association between these documents and the two works in question.[46] This researcher thus linked the information related to the *Altarpiece of Saint Cecilia* commissioned from Martín del Cano with a panel dedicated to the same saint that is preserved at the Museo de la Colegiata in Daroca.[47] The association of the work with the document therefore revealed the artistic personality of a new Aragonese International Gothic painter, and furthermore permitted the attribution to him of all those works which had long been included in the catalogue of the Master of Langa, to whom Post had attributed the Saint Cecilia panel.[48] Lacarra's research moreover allowed Martín del Cano to be associated with two panels of an altarpiece dedicated to Saint Michael, *The Miracle of Mount Gargano* and *The Fall of the Rebel Angels*, now at the Museo Diocesano in Zaragoza (*Alma Mater Museum*), and originally from the church of Villafeliche (Zaragoza), a locality near Daroca. In all probability, they formed part of the old high altar of the parish church.[49]

Two works by Martín del Cano are presented in this catalogue, a *Saint Peter Enthroned* (cat. 4) and an *Entombment of Christ* (cat. 5). The first, visually very striking and in an exceptional state of conservation, is an especially interesting work because it reproduces the same type of saint as we find in the main panel of the work that gave the master his name, the *Altarpiece of Saint Peter and the Virgin* from the church of Langa del Castillo (Fig. 3). We know no other panel of the altarpiece it must have formed part of. By contrast, the second, which became known in 1980 within the context of an exhibition,[50] belonged to an altarpiece dedicated to the Virgin of which two other panels are preserved today in different private collections. One of them shows the *Virgin and Child* and preserves the lateral pinnacles with saints, and the other depicts the *Epiphany*.

Late Gothic Painting in the Kingdom of Aragon

The principal representative of International Gothic in Aragon is Blasco de Grañén (doc. 1422-1459), a painter from Zaragoza.[51] His activity in the Aragonese capital coincides with the prelature of Archbishop Dalmau de Mur (1431-1456), the most important artistic patron in Aragon during those years, who commissioned the occasional altarpiece from the painter. The most interesting thing about both is that although they were two of the most solid supporters of the International Style in Zaragoza, they also became fundamental in assisting the introduction of the new lexis based on Flemish influences. The case of the archbishop is clearer, since the presence of a powerful patron with an artistic sensibility favoured the successful establishment of Flemish novelties in Zaragoza. Where the painter is concerned, however, his protagonism was more indirect. In this respect, the large workshop set up by Blasco de Grañén helped to train various artists who were shortly afterwards to spearhead the introduction of the language imported from Flanders. To put it another way, the implantation of the Flemish model in Zaragoza was brought about through artists who had had something to do with one or the other of these two figures.[52]

It was during the 1440s that the different territories of the Crown of Aragon began to shift towards the pictorial model championed in Flanders by artists like the Van Eycks, Rogier van der Weyden and Robert Campin, which meant the progressive abandonment of the International Gothic language that had preceded it. In Catalonia, the work that marked the start of the late Gothic model was the *Virgin of the 'Consellers'* by Lluís Dalmau, painted in about 1443-1445 for the chapel of the *Casa de la Ciutat* (City Hall) of Barcelona, and preserved today at the Museu Nacional d'Art de Catalunya. There the painter put into practice what he had learned in the Low Countries, including the technique of oil painting, after travelling there in 1431 for a period of residence under the patronage of Alfonso the Magnanimous.[53]



Fig 3. Martín del Cano (doc. 1411-1421). *Altarpiece of Saint Peter and the Virgin*. Tempera and gold on panel. Diputación Provincial de Zaragoza. © Daniel Pérez / DPZ.

Exactly the same year as this major work extolling municipal power was commissioned in Barcelona, an important patrician of Zaragoza, the Jewish convert Gonzalo de la Caballería, together with the representatives of municipal power in the city, commissioned an altarpiece with similar connotations from the sculptor Pere Joan (doc. 1416-1458). In the contract, it is reiterated on countless occasions that everything painted and depicted in the work should be executed "*en molt nova manera*" (in a very innovative manner). Moreover, it was to combine painting and sculpture. Pere Joan was one of the artists attracted to Zaragoza by Dalmau de Mur, and he is regarded as one of the chief exponents of International Gothic sculpture. In the meantime, the painter who was to take charge of the pictorial panels of the altarpiece was Pascual Ortoneda (doc. 1423-1460), another of the artists in Archbishop Mur's entourage, whose affiliation to the same artistic language is equally well known. It therefore remains to be seen whether the results of the commission were as innovative as its patrons wished and expected them to be.[54]

There was a generation of Aragonese painters trained in the tradition of the International Style who had to evolve and adapt themselves to the new expressive language. One of them was Pere García de Benavarri (doc. 1445-1485), a pupil of Blasco de Grañén. Two of his works are presented in this catalogue, both very important for a knowledge of his first phase as a painter in Zaragoza (ca. 1445-1449), now separate from Blasco de Grañén.[55] García is the prototype of the nomadic and itinerant artist who lived and worked in different towns and cities around Catalonia, although he never lost his connection with Benavarri, a small village at the foot of the Pyrenees that was the political centre of the county of Ribagorza. He is also remembered for having taken charge of the principal workshop for the painting of altarpieces in mid-fifteenth-century Barcelona, that of Bernat Martorell (†1452), which he ran from 1456 to 1458. His career was long and fertile, and he is documented in the cities already mentioned as well as Lleida (1473) and various other towns in Catalonia and Aragon, such as Cervera (Lleida) and Barbastro (Huesca). A large number of works by the artist are preserved in institutions like the Museu Nacional d'Art de Catalunya, the Museu de Lleida: diocesà i comarcal, the Museo de Huesca, the Museo Nacional del Prado, the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, the Musée Goya in Castres, and the National Gallery in London. Particularly outstanding is a *Virgin and Child with Angels* that originally came from the town of Bellcaire d'Urgell (Lleida). It presents the peculiarity of being signed at the foot by the artist, and it marked the beginning in its day of the artist's fortunes among art historians.[56]

For a long time, it was not known which works García had painted in Zaragoza after becoming independent from Blasco de Grañén (ca. 1445), and before returning to his native town of Benavarri (ca. 1450). The question was resolved with the attribution to the painter of the retable of the high altar of the church of Villarroya del Campo (Zaragoza), together with a set of associated works related until then with the Master of Riglos. García's hand can also be detected in certain pieces from Blasco de Grañén's workshop, such as the *Altarpiece of Saint Martin* in Riglos (Huesca), which are earlier than the works he painted on his own.[57] One such case is the panel depicting *Calvary*, now preserved at the National Gallery in London, which we attribute to García. One of the most interesting works painted by Pere García de Benavarri after becoming independent from Blasco de Grañén is an altarpiece dedicated to the Virgin, now dispersed among various museums and private collections.[58] The first of the works by the painter presented in this catalogue consists precisely of four panels from the predella of that altarpiece, never published until now (cat. 6). The quality of the figures and the detail and precision of the drawing leave no doubt that this is one of the painter's finest works, and it is moreover in an absolutely pristine state of conservation. The second panel by García is a *Saint Quiteria* with interesting iconography (cat. 7). Devotion to this saint, who was invoked against rabies, was widespread in Aragon, and this painting shows the exceptional detail of a rabid individual biting his hands, extremely unusual in depictions of the saint.

An artist belonging to a later generation is Tomás Giner (doc. 1458-1480), another of the great representatives of late Gothic in Aragon. On 3 November 1473, the artist Tomás Giner from



Fig. 4. Tomás Giner (doc. 1458-1480). *Martyrdom of Saint Vincent*. Tempera en panel. Private collection. Image courtesy of Sam Fogg.

Zaragoza is recorded as painter to the Infante Ferdinand of Aragon, at that date King of Sicily and heir to the throne of Aragon, which he later assumed as Ferdinand the Catholic.[59] While the professional obligations involved in such a prestigious post are not known, it is clear that Giner obtained it due to his acknowledged skills and fully established career. In this sense, it may have been relevant that he was one of the painters preferred by the Chapter of Zaragoza. Since the first documentary reference to him in 1458, Giner had executed the painted part of the altarpiece for the archiepiscopal chapel in Zaragoza, had collaborated on the polychromy of the principal retable of the *Seo* (Cathedral), and had produced numerous other altarpieces for the cathedral, the Basilica of El Pilar, and other important churches in the city and surrounding area. One of the most outstanding of these altarpieces is the one he painted in about 1460 for the chapel of San Vicente in the cathedral, whose principal panel is preserved at the Museo Nacional del Prado, and one of whose narrative panels, dedicated to the *Martyrdom of Saint Vincent*, appeared recently (2017, Sam Fogg, London) (Fig. 4)).[60] All these commissions undoubtedly point to him as one of the principal Aragonese painters of the day, a position he retained until his death in 1480.[61]

He was a master who was fully in touch with the Flemish-influenced trends that had dominated Aragonese painting since the mid-fifteenth century. This explains the profoundly Flemish air evident in one panel in this catalogue, an extraordinary and very little known *Saint Martin Dividing his Cloak with the Beggar* with an impressive landscape that provides its setting (cat. 8). This is without a doubt one of the master's finest works. The panel's format indicates that it was a panel in the upper section of the altarpiece, possibly the principal one. The panel's dimensions are similar to those of *The Crucifixion* in the Museu Maricel in Sitges (174 × 116 cm),[62] although it should be borne in mind that the latter has been slightly cut down at the sides, indicating that its original width could have been similar to the present one. Nonetheless, size alone does not guarantee that they formed part of the same retable.

Two panels of *Saint Fabian* and *Saint Sebastian* in the Museo Lázaro Galdiano (Madrid) could also be candidates for sharing an origin with the *Saint Martin Dividing his Cloak with the Beggar*. The similarities in the shape and motifs of Saint Fabian's halo and the clothing worn by Saint Sebastian – a hat with a jewelled badge, neck chain, hose, spurs and similar brocade motifs on the clothes – could suggest a common origin. For Post and Macías, the panels in the Lázaro Galdiano could be fragments of a single panel that was divided into two at some stage.[63] A detailed technical study would confirm or deny this suggestion. The width of the two panels added together would be 102 cm, although if they have been subsequently divided they would probably have lost some of their original width. The present author has investigated this question,[64] and it can be stated that both panels were sawn on all four sides, so their current height (148 cm) and width are not the original ones. In view of this reduction in size, it can be deduced that their original height was very similar to the present panel of *Saint Martin*. However, it should be remembered that both Fabian and Sebastian are accompanied by scrolls with inscriptions that identify them, a detail not found in the present work. Finally, it is important to remember that the *Saint Fabian* and *Saint Sebastian* were acquired by José Lázaro Galdiano during his exile in Paris, probably around 1936-40.[65] This period in France is a further issue to bear in mind here, given that it is known the *Saint Martin* was also in France at one point.

Bartolomé Bermejo's arrival in Zaragoza in about 1477 meant a new impulse for the traditional leaning towards Flemish influences among the city's painters.[66] Well-known personal circumstances – he had been excommunicated and his wife had been condemned by the Inquisition for practices related to Judaism –[67] led him to form a professional alliance with Martín Bernat (doc. 1450-1505), one of the painters, together with Miguel Ximénez (doc. 1462-1505), who exercised strict control over the market for painting in the Aragonese capital. All of them favoured a pictorial model of a much more pronounced Flemish intensity, along the lines of the Castilian painters. Ximénez ran an important workshop with the collaboration of his son Juan Ximénez (doc. 1499-1504), who must have taken charge of it after his father disappeared from the scene. Even so, we do not have a great deal of information about him. He may have died young, and certainly before 1513.[68]



Fig. 5. Juan Ximénez (doc. 1499-1504). *Saint John the Evangelist, Saint Apollonia and Saint Gregory*. Tempera and gold on panel. Private collection, Spain. Image courtesy of ICONO.

Juan must have played an important role in the execution of the altarpiece of Tamarite de Litera, now lost, a documented workshop piece in which he is recorded by the documents as intervening. Photographs taken prior to its destruction in 1936 were used to attribute other works to Juan, such as a *Man of Sorrows* in the former Mariano de Pano collection, which recently appeared on the art market (Rob Smeets, 2012).[69] On the basis of these works, his catalogue has since been increased with the addition of a few other paintings, including three retable panels representing *The Man of Sorrows with Two Angels, the Virgin and Saint John the Evangelist*, which are studied in the present catalogue (cat. 10).[70] Their style wholly connects with that of the predella from Tamarite de Litera, displaying figures of great pathos, especially the Man of Sorrows, with characteristic shading and light touches of red lake in the reds to reinforce the expressiveness of their demonstrations of grief. Some of these characteristics appear in some panels from a predella that were recently auctioned in Barcelona (Balclis, 2016) (Fig. 5). Representing *Saint John the Evangelist, Saint Apollonia and Saint Gregory*, they form one more group that helps to enrich the artist's small catalogue of paintings.[71]

In the Aragonese cities of Huesca and Teruel, major workshops producing altarpieces are also documented as working abundantly for towns and churches in their area of influence in the late Gothic period. In the case of Teruel, we have less documentary information and fewer extant works than in that of Huesca, but there is a retable preserved in the cathedral that was financed by the Pérez Arnal family and is still to be seen in the chapel for which it was painted. Its author is the so-called "Master of La Florida" (or "Master of Los Florida"), a painter attributed with another of the panels studied in this catalogue (cat. 9), a large *Saint Michael* responding to



Fig. 6. Tomás Giner (doc. 1458-1480). *Martyrdom of Saint Vincent* (detail). Tempera en panel. Private collection. Image courtesy of Sam Fogg.

the habitual iconographic prototype of the saint as *Miles Christi* fighting against the devil. The master in question is an artistic personality created by Post, who saw him as combining features deriving from the presence of Bartolomé Bermejo in Aragon with characteristics of the painting of the region of Valencia and El Maestrazgo, whose echo was strongly assimilated in the Teruel area throughout the fifteenth century.[72] The American specialist also attributed an altarpiece to this painter, the *Virgin and Child with Saint John the Baptist and Saint Anthony Abbot*, which was formerly at the church of Huesa del Común (Teruel) and is now preserved at the church of Torralbilla (Zaragoza).[73] A recent addition to this group of works is a set of three panels preserved at the Musée Hyacinthe Rigaud in Perpignan that depict *Saint Michael, The Virgin Mary* and *Saint Bernardine of Siena*.[74] For our part, we find a stylistic proximity – though we are unable to establish a full identity – with a group of three panels from the now vanished church of San Juan el Viejo in Zaragoza depicting *Saint John the Evangelist*, *Saint Engratia* and the *Coronation of the Virgin*.[75]

Post came to propose a name for the Master of La Florida, that of Juan de Bonilla.[76] A painter of that name was documented in Teruel between 1442 and 1446, and another eponymous painter appeared in Daroca in the 1470s, when he collaborated with Bermejo on the Saint Dominic altarpiece. It was long thought that they might be a single painter, but Juan José Morales recently showed that they were in fact two homonymous artists, almost certainly related.[77] In any case, as José Camón Aznar had already pointed out, it is difficult to relate the Bonilla documented in the 1440s with the creator of the altarpiece of the Pérez Arnal chapel, which is clearly later.[78] In this connection, Sebastián dated the altarpiece in Teruel Cathedral between 1460 and 1473. The first date corresponds to a moment when work on the chapel had already begun, while the second is given by the will of Juan Pérez Arnal, in which it is stated: “I leave for the upkeep and repair of the said chapel, retable, grille, altar cloths and book … twenty *sueldos* in perpetuity”.[79] This chronology must therefore be taken into account when dating the panel that occupies us here.

Late Gothic Painting in Castile

In the painting produced in Castile between 1450 and 1500, Flemish influences became much more intensely evident than in the territories of the Crown of Aragon. The Castilian painters affiliated to the late Gothic model carried out a more palpable and direct synthesis of Flemish trends than the Aragonese, Catalan or Valencian masters, for whom the autochthonous tradition of gilded backgrounds, for example, remained prevalent. In Castilian altarpieces, the adaptation of the style of the Flemish painters can be said to have been produced more mimetically and faithfully. In the meantime, the Kingdom of Castile's important trade links with Flanders were managed through different channels, one of them being fairs. Among the most important was that of Medina del Campo (Valladolid), through which a large number of Flemish artistic productions were marketed. These included retables, triptychs, mirrors, sculptures, metalwork and terracotta, which helped to reinforce the northern aesthetic model as a referent.[80]

Art historians have considered that the first Castilian painter to adopt the aesthetic model of Northern Europe was Jorge Inglés, the artist responsible for the *Altarpiece of the 'Gozos de Santa María'*, originally in the chapel of the Hospital of Buitrago (Madrid) and now on loan to the Museo Nacional del Prado. Painted before 1455, this work was commissioned by the first Marquis of Santillana, Don Íñigo López de Mendoza.[81] We also know that works by great masters like Jan van Eyck and Rogier van der Weyden were circulating in Castile prior to that date,[82] and numerous Flemish triptychs and retables have been preserved that were commissioned in Flanders by Castilian clients for private chapels in churches and cathedrals around the kingdom.[83] Some of these works are still to be seen in the spaces for which they were designed. This led to the arrival of works by masters of moderate talent, but also by such great Flemish painters as Hans Memling, Dieric Bouts, and the aforementioned van Eyck and van der Weyden. One factor in this development that must be mentioned is the great attraction aroused by this type of painting in members of the Castilian royalty, such as Isabella the Catholic, who formed an important collection of Flemish paintings that is now partially preserved in the Royal Chapel in Granada, and who had great masters like Juan de Flandes and Michel Sittow working for her as portraitists.[84]

Great families like the Mendoza made use of the possibilities of the Flemish pictorial lexis, with its tendency towards the more or less mimetic imitation of reality, to commission works that would transmit the dignity of their lineages and perpetuate their memory. We see this in the Buitrago altarpiece mentioned above, and we find it again in a very important commission by the Luna family, one of whose protagonists is another of the great Castilian noblemen of the time, Don Álvaro de Luna, the Constable of Castile. The work in question is the altarpiece of the Luna Chapel in Toledo Cathedral.[85] Don Álvaro's daughter, María de Luna y Pimentel, married Íñigo López de Mendoza y Luna, the second Duke of El Infantado and the son of Diego Hurtado de Mendoza y Suárez de Figueroa. He was therefore the grandson of Íñigo López de Mendoza, the patron of the Buitrago altarpiece and, paradoxically, one of the great enemies of María de Luna's father. The Mendoza were moreover behind the commissioning of the altarpiece to which the panels of the Master of Sopetrán belong. These originally came from the *Altarpiece of the Virgin* in the chapel of Santa María in Sopetrán (Guadalajara), and are now preserved at the Museo Nacional del Prado. Represented on one of them is a praying figure who has been identified as Diego Hurtado de Mendoza, first Duke of El Infantado, mentioned above.[86]

The Luna altarpiece in Toledo Cathedral is a work that until recently was considered a collaboration between two masters. The recent restoration of the retable, together with the study of its painting and underdrawing, have suggested that one of them was the Master of Miraflores,[87] another of the painters represented in this catalogue with a panel depicting the *Nursing Virgin and Child* (cat. 11). The intervention of the Master of Miraflores in the Toledo altarpiece would explain

the use of the same model of *Virgo Lactans* as on the panel studied here, as it appears in one of the panels of the Toledo retable. The author of that panel is the so-called "Luna Master", the principal painter of the altarpiece in that he produced the largest number of panels in all.

Especially interesting is the review and reinterpretation of the documentation related to the Luna altarpiece that has been carried out in conjunction with its restoration. This has led Olga Pérez and Matilde Miquel to reject the traditional identification of the Luna Master with Juan de Segovia (also called Juan Rodríguez de Segovia) and to offer a truly convincing alternative proposal.[88] The contract for the altarpiece that was drawn up in 1488 is signed by the painter Sancho de Zamora, who does so in his own name and that of Juan de Segovia. It must be supposed, then, that the artist who signed the contract and directed the project was the one to whom we can now attribute the largest number of panels in the altarpiece, who, as we have seen, is the Luna Master. Although Gudiol identified this master as Juan de Segovia,[89] it is therefore more logical that he should have been Sancho de Zamora. From this it can be deduced that the other painter who appears in the contract for the altarpiece, Juan de Segovia, should be identified as the artist who painted the second largest number of panels, the Master of Miraflores, who was attributed during the process of restoration with the execution of the panel with an unidentified apostle, that of Saint Catherine, that of the Magdalene, and the termination of the panel of Saint Agatha.[90] To summarise, this proposed identification offers us a new interpretive framework for both artists and for the panel studied here. It also suggests a possible name for its author, that of Juan de Segovia, as well as a clear timeframe.

The research carried out as a result of the restoration of the altarpiece of the Luna family has produced a further surprise, the intervention of Michel Sittow in some of its panels.[91] He was a painter from Tallinn, in modern-day Estonia, who was trained in Flanders and worked for some years for Isabella the Catholic.[92] His case gives us occasion to introduce the subject of the foreign painters who came to Castile during the late Gothic period, another of whom was Juan de Flandes. Naturally, these were masters trained in a technical tradition, which differed from that found in Spain, where painters predominantly used thick pinewood supports with structures of bars on the back. The panels were sized on both sides with tow fibres mixed with gesso and animal glue. Finally, a thick ground layer of gesso was applied on the front, and it was this, which received the polychromy. Painters like Sittow and Juan de Flandes, on the other hand, were used to working on thin oak supports with delicate ground and paint layers, and this is what we see on some of the works they produced during their stay in Castile. Even so, they occasionally adapted to Spanish procedures and the use of locally available materials. This is why they applied gesso on the oak support of some of the works they painted in Spain, when the usual practice in Flemish painting would have been to apply a ground layer of chalk, a calcium carbonate solution.[93]

This technical question introduces the case of another of the groups we analyse in this catalogue, two panels with *Saint Francis* and *Saint Anthony of Padua* (cat. 12). These are two panels of a triptych or polyptych whose affiliation is complex and whose authorship is difficult to determine. They were painted on panels of oak, a material which, as indicated above, was not used by Spanish painters. Also, the fact that the ground of the panels is of calcite, not gesso, suggests that the master who painted them was familiar with the procedures of the Flemish school, and so must have come from there. This may, then, be a similar case to that of the author of the Sopetrán panels, whose recent technical study has led to exactly the same conclusions.[94] However, the use of punchwork in the gilding of some of the haloes is an equally rare feature in the Flemish painting of those years, and very common on the other hand in Castilian painting, which raises doubts about the place where the panels were painted and the origin of the artist responsible for them. All in all, however, the evidence points to a foreign painter, probably Flemish.

Renaissance Painters in the Crown of Aragon

The arrival of the Renaissance in the different territories of the Crown of Aragon in about 1500 occurred in various ways and had specific connotations in each of the territories that formed the confederation. It is therefore impossible to establish a single general model that would be valid across the board for the implantation of the new developments in Italy. Instead, we must analyse the circumstances in each case that surrounded the gradual replacement of one language for another, and the degree to which humanist ideas and forms were adopted. This replacement looked as though it would occur in Valencia before anywhere else, since something exceptional occurred in 1472 that appeared to foreshadow it. This was the arrival in the city of the Italian artists Paolo da San Leocadio, from Ferrara, and Francesco Pagano, from Naples, thanks to the mediation of the bishop and cardinal Rodrigo de Borja. The two, and especially the first, took charge of the mural paintings of the high chapel of the cathedral, for which they were contracted that same year, and on which they were still working in 1476. Not many years ago, the remains of that great enterprise were discovered. These were the seraphim on the vault of the apse, which have become the seminal Renaissance work in the Hispanic kingdoms.[95] Despite the great novelty of these paintings, however, it cannot be said that everything changed from that moment on, since the implantation of the Italianising lexis in Valencian territory was gradual and progressive. In a word, late Gothic largely continued to hold sway. In any case, Paolo da San Leocadio settled in Valencia, and this meant a major aesthetic and innovative stimulus for certain local painters.[96]

A second important event was the arrival in Valencia in 1506 of Fernando Llanos and Fernando Yáñez de la Almedina, two Spanish masters who returned from Italy and were commissioned by the chapter of Valencia Cathedral to paint the *Altarpiece of Saints Cosmas and Damian*. The following year, they took charge of the doors of the retable of the high altar. Their arrival led to the penetration of Leonardesque elements that breathed new air into Valencian painting, since at least one of them must be identified with the *Ferrante Spagnolo* who appears collaborating with Leonardo da Vinci in Florence in 1505.[97] The artistic renewal continued its course until 1519, when the violent revolution of the *Germanies* broke out. Paolo da San Leocadio died that same year, and another of the great painters of the time, Rodrigo de Osona, had also died the year before, at exactly the moment when Fernando Llanos left Valencia.[98]

As we saw with the Bassa and the Serra in fourteenth-century Catalonia, there were also various families in Valencia in the first half of the sixteenth century with several members devoted to the painting of altarpieces. Among them were the Osona, the Cabanes and the Macip. We must also add the aforementioned Paolo da San Leocadio and his two sons, Miguel Joan and Felipe Pablo. Another such family was that of the Falcó, one of whose members was another painter represented in this catalogue, Nicolau Falcó (doc. 1493-1530). There is an extensive literature on this family that was recently revised by Mercedes Gómez-Ferrer, who has finally resolved certain confusions over the number of painters in the family, their names, and the chronology of each one. Her research has allowed it to be concluded that the line was made up of a first Nicolau Falcó (doc. 1493-1530), the one who concerns us here; his son Onofre (doc. 1536-1560); and his grandson, also called Nicolau Falcó (doc. 1545-1587).[99]

It was the American professor Chandler Rathfon Post who coined the artistic personality of the "Martínez Master" on the basis of the *Triptych of the Nursing Virgin* preserved in the Martínez Vallejo collection, and now in the Museo de Bellas Artes in Valencia.[100] It was also Post who created at the same time the personality of the Master of Saint Lazarus on the basis of the *Saint Lazarus Altarpiece*, originally from the parochial chapel of Saint Peter in Valencia Cathedral, which was partially destroyed in 1936, and of which only the predella is preserved today.[101] These masters and works were differentiated from the *Altarpiece of La Puridad* (Museo de Bellas Artes, Valencia)

painted for the chapel of the Immaculate Conception of the convent of La Puridad in Valencia, which was known from documentation to have been painted by Nicolau Falcó between 1501 and 1515.[102]

From this point onwards, the historiographic panorama was complicated by the knowledge that several members of the Falcó family were painters, and that they almost certainly worked together. There were speculations about two possible Onofres and two Nicolau Falcós, while another documented work by the painter, the so-called *Our Lady of Wisdom* (ca. 1515),[103] painted for the chapel of the *Estudi General* (the old university) in the same city, was attributed to a different Nicolau Falcó from the one who had painted the *Altarpiece of La Puridad*.[104] Order was fortunately established, and the anonymous masters mentioned were fused together and furthermore joined with the artist responsible for the altarpieces of La Puridad and *Our Lady of Wisdom*, who was a single Nicolau Falcó.[105] Finally, his catalogue of documented works now also includes some *sargas* (painted cloths) at Valencia Cathedral that were painted for the doors of the retable made by the sculptor Carlos Gonçálbez for the chapel of the Armourers' Guild. Falcó was contracted to paint them on 18 June 1505.[106]

Nicolau Falcó is one of the painters who experienced the passage in Valencia from the language of late Gothic to one with Italian roots, as is demonstrated by his extant works. We have pieces from his early period that show an affiliation to late Gothic, and other later ones that are now influenced by Italianising models, although they never cease to present an underlying adherence to the fifteenth-century tradition. The two works by Falcó that are presented in this catalogue show some slight signs of this dichotomy. The first is a *Saint Christopher* (cat. 13) of vast proportions that may belong to the painter's early period, around 1500, when Italianisms had yet to manifest themselves clearly in his art. In the second group, formed by two altarpiece panels depicting the *Nativity* and *Pentecost* (cat. 14), the painter's style is better adjusted to the Italian novelties, but in a sifted and restrained manner. This kind of stylistic crossroads is very clearly observed in the *sargas* of the altarpiece of the Armourers' Guild, mentioned above,[107] and in an *Annunciation* in a private collection in Valencia,[108] works where a debt to the painting of Paolo da San Leocadio is particularly evident. His work can also be linked to that of other contemporary Valencian painters such as the still unidentified Master of Perea, or the Master of Artés and the Master of Xátiva, for whom identifications have been proposed respectively with Pere Cabanes and Antoni Cabanes.[109] It should not be forgotten that Falcó was the son-in-law of Pere Cabanes, hence the possible connections.

Belonging to a later generation, the painter Vicente Macip (ca. 1475-1551) was another important master in the Valencian painting of those years.[110] His figure has recently undergone thorough revision, particularly on the basis of the research of Fernando Benito and the exhibition that was dedicated to him in 1997 at the Museo de Bellas Artes in Valencia.[111] His identification with the Master of Cabanyes thus permitted the attribution to him of a large group of works making up his catalogue prior to the execution of the documented Segorbe altarpiece (1529-1532), which had been used until then to define his style. Nevertheless, the stylistic distance between works like the altarpiece painted by Macip in about 1507 for the charterhouse of Portaceli, a commission from the Joan family,[112] and the aforementioned Segorbe altarpiece or, above all, the magnificent *Christ Bound to the Column* preserved at the church of Alba de Tormes (Salamanca), have led other specialists to question whether the latter works should be attributed exclusively to Vicente Macip. These differences were explained by an evolution in the artist's style motivated by the arrival in Valencia in 1521 of several works by Sebastiano del Piombo, which the ambassador Jerónimo Vich had brought with him from Rome and installed in his Valencian palace.[113] On the other hand, Company and Tolosa thought that the arrival of certain artworks could not be the sole reason for such a considerable change and evolution, and that a plausible cause might be the assumption of a leading role in the workshop by Vicente's son, Juan Vicente Macip, better known as Joan de Joanes, in the years following the execution of the Segorbe altarpiece. These scholars concluded that the more Italianising and Piombesque works that had been included in Vicente Macip's catalogue should



Fig. 9. Master of Alforja (Joan Montoliu? · ca. 1450/1452-1531). *Saint Joseph and Christ Child*. Tempera and gold on panel. Private collection, Spain. Image courtesy of Fernando Durán.

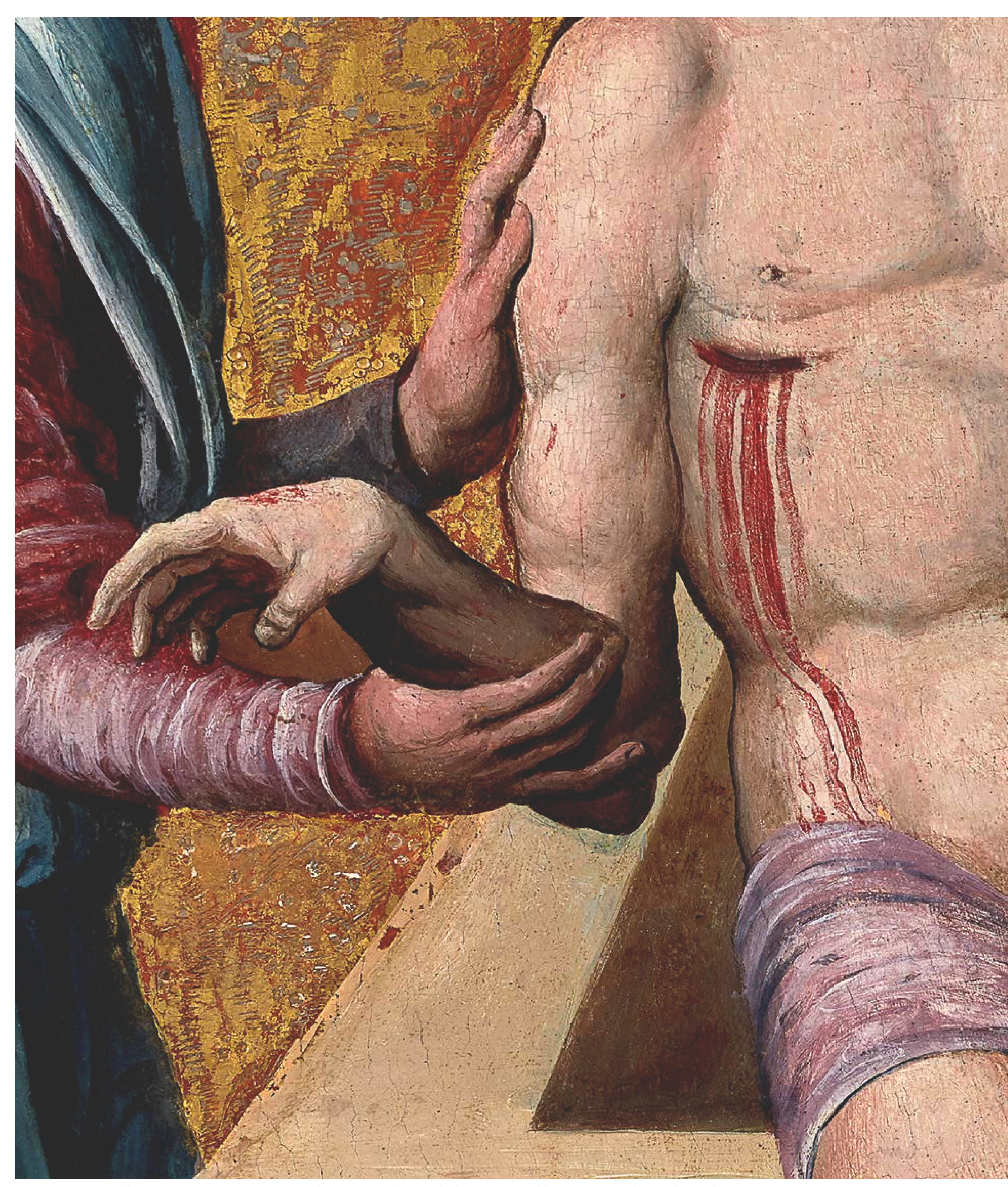
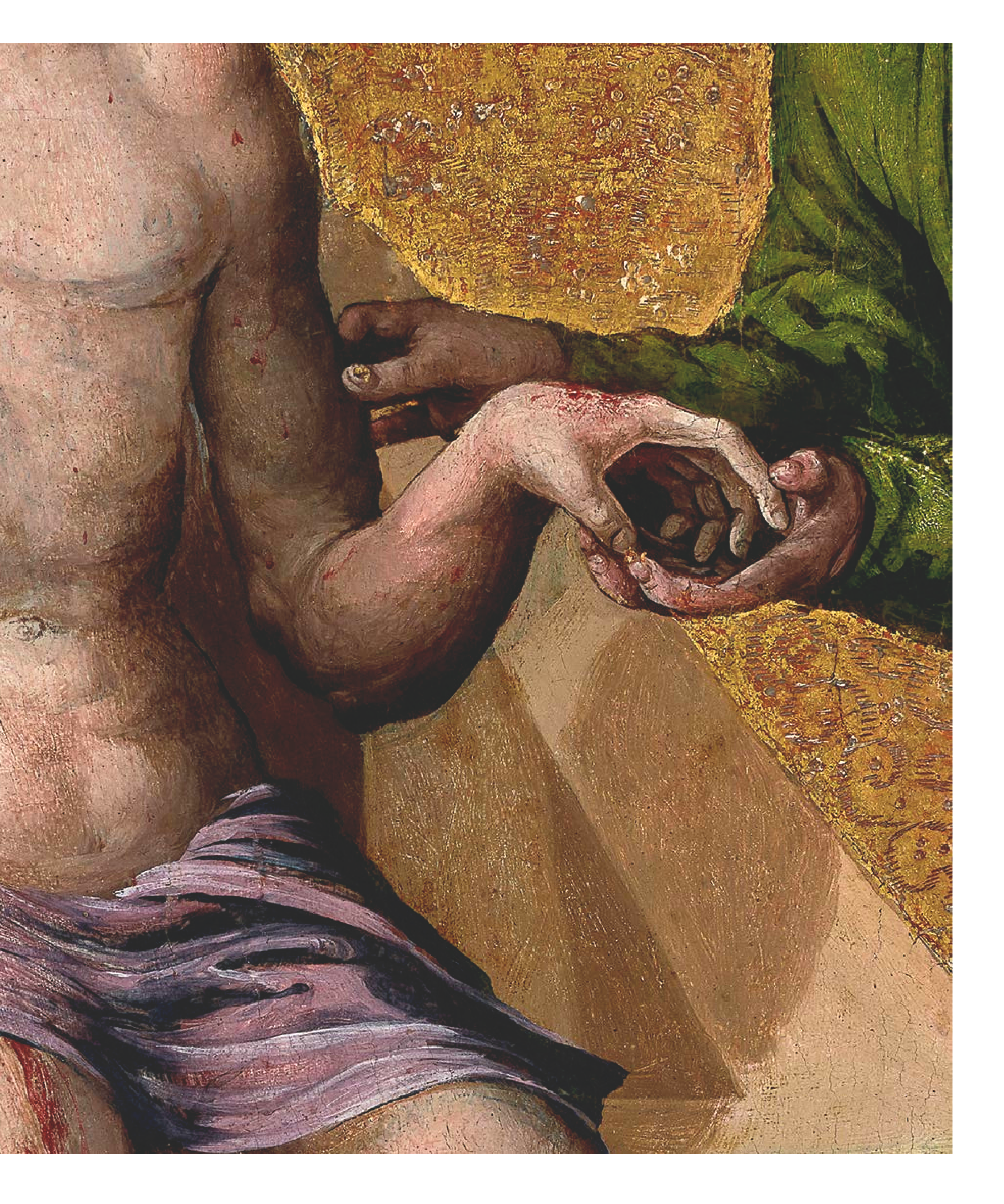


Fig. 8. Master of Alforja (Joan Montoliu? · doc. 1450/1452-1531). *The Dead Christ supported by Two Angels* (detail / cat. 15).



in fact be attributed to Joan de Joanes. Highly significant in this respect is a document of 1534 in which an altarpiece is commissioned from the father and son, Vicente and Joan, by the Silversmiths' Guild of Valencia. In the clauses of the contract, it is explicitly and repeatedly requested that Joan take charge of the painting, which appears to indicate that the son was held in greater artistic esteem than the father.[114]

Presented in this catalogue is a very interesting by Vicente Macip that corresponds to the style of the former Master of Cabanyes, a *Virgin and Child with Angels and Saints* (cat. 16). The most interesting thing about the work is that it shares exactly the same model as a panel on the same subject preserved at the Fundación Lázaro Galdiano,[115] with very few variants and minimal differences between them. Vicente Macip is known to have transmitted some of his models to his son, Joan de Joanes, who amply surpassed his father in both skill and fame. In the case of the painting that concerns us here, there are a couple of details that demonstrate this adoption of patterns by the son. One is the figure of Saint Jerome, which Joanes reused on one of the wings of the *Saint Anne Triptych* preserved at the convent of La Consolación in Xátiva.[116] Another is the gesture made by Mary as she removes the gauze veil that covers Jesus, which we find again in a panel of the *Virgin and Child with Saint Anne* in a private collection, where the position of the Child is also noticeably similar.[117]

In Catalonia, the process of reception of the classical language from Italy has been termed "skin-deep" or "superficial", meaning formalist, since it did not affect structures of theory or thought. The painters active in Catalonia allowed themselves to be seduced by the Renaissance language, but they did so without following and assuming the theoretical precepts that provided the foundations for the renewed art of Italy. Moreover, their reception of it was indirect, since it was based on the work of Flemish painters who settled in Catalonia, such as Pere de Fontaines, Aine Bru and Joan de Borgonya, who had previously passed through Valencia. The work of these importers was continued by Portuguese artists like Pedro Núñez and Henrique Fernandes, and Castilians like Pedro Fernández.[118] Barcelona became the pictorial point of reference, although cities like Girona and its workshops also played a key role in the consolidation of the new lexis.[119] The same can be said of Tarragona and nearby localities like Reus and Montblanc, where there is intense documented pictorial activity by interesting artists like the aforementioned Joan de Borgonya, the Master of Pere de Cardona, or the Master of Alforja.[120]

An interesting panel by the latter is presented in this catalogue (cat. 15). Representing the *Dead Christ Supported by Two Angels*, it presents an iconography that connects fully with the Valencian artistic scene that has been briefly surveyed above, and particularly with the circle of Paolo da San Leocadio, by whom several works are preserved with a very similar subject matter. The theme is especially suited to pious empathy with the sufferings of Christ during the Passion, in accordance with the precepts of the *Devotio Moderna*. The panel formed part of a now dismembered altarpiece whose fortunes were recently traced by Antonio Gómez Arribas, who has managed to identify some of the panels that made it up and present a hypothetical reconstruction.[121]

However, we do not accept another of the suggestions made by this author in the same study, which is that the Master of Alforja and the Master of Pere de Cardona should be merged into a single artist, since they are clearly differentiated both in traditional art history and by the most recent studies. The styles of the two painters are different, even though they share certain artistic features, such as an intensely Valencian affiliation. The Master of Pere de Cardona is a painter active in Tarragona at the start of the sixteenth century who painted two altarpieces for two chapels of the Cardona family in Tarragona Cathedral, one dedicated to the Magdalene and the other to the Annunciation. Attributed to the same painter are some altarpiece panels dedicated to Saint Thecla and the Saint Johns, also from the cathedral, as well as a *Saint Blaise* from the town of L'Aleixar (Tarragona) and a *Calvary* originally from La Pobla de Mafumet (Tarragona).[122] This is a very problematical figure because it now appears that the two altarpieces on the basis of which his personality was created are not his, and have been attributed instead to another painter,

Francesc Olives. Nor is it unanimously accepted that the panels of Saint Thecla and the Saint Johns are by his hand.[123]

The style of the altarpiece to which the panel of the *Dead Christ Supported by Two Angels* belongs differs from the works that have been related at one time or another with the Master of Pere de Cardona. On the other hand, direct links can be established with works by the aforementioned Master of Alforja. This personality was created by Post by associating a *Saint Michael* from the church of Alforja (Tarragona), now preserved at the Museu de Reus,[124] with a pair of panels originating in two different altarpieces from Tarragona Cathedral, a *Saint Roch* and an *Our Lady of Hope*.[125] The painter was studied recently by Sofía Mata, who updated his catalogue and emphasised the considerable Valencian influence on his painting.[126]

Returning to the proposals of Gómez, we do not rule out the possibility that one of these two anonymous artists might be identifiable as the painter Joan Montoliu (ca. 1450/1452-1531),[127] as Post had already suggested, though without great conviction, with reference to the Master of Pere de Cardona.[128] Possible evidence for this includes the clear Valencian affiliation of both artists, since documents prove that the Montoliu family had links with the Valencian area. In this connection, Joan's supposed father, Valentí Montoliu, also a painter, moved to the district of El Maestrazgo (Castellón) in search of new professional horizons. This may help to explain the iconographic links mentioned above between the panel of the *Dead Christ Supported by Two Angels* and the similar compositions of Paolo da San Leocadio and other contemporary Valencian painters. Whatever the case, the possible identification of the Master of Alforja with Joan Montoliu is by no means conclusive, and so the proposal cannot be regarded as more than a hypothesis. Another question dealt with by Gómez that is worth exploring more deeply is the supposed provenance, the church of Mont-roig del Camp (Tarragona), of a panel that formed part of the same altarpiece as the panel we are dealing with here, a representation of *Saint Joseph and the Christ Child Child (Fig. 9)*.[129] Were it possible to prove this origin, the provenance should be extended to the rest of the panels from the altarpiece.

Renaissance Masters in Castile

Pedro Berruguete and Juan de Flandes are the two pillars on which much of the Castilian painting of the early sixteenth century rests. The inertia of the Gothic style we have seen in the Crown of Aragon during the early years of the sixteenth century can also be detected in Castile, although it should be admitted that glimpses of what was to come are already visible in painters like Berruguete. Since the assimilation of classicist proposals was not incompatible with certain archaisms or survivals from the late Gothic tradition, we shall see how the architecture housing the scenes and figures gradually adopts classical forms while introducing grotesque and *a candelieri* motifs. Compositions in perspective open way to favour the generation of credible and coherent spaces in which to place the figures, and there is a growing interest in anatomy. All this is combined with Flemish-style landscapes showing distant views with a bluish chromatic gradation, and with the use of the broken folds typical of late Gothic. Berruguete was already experimenting with combinations of this type, achieving notable results.[130]

Even so, the artist who played the most important role in this transition to the new model was Juan de Flandes, the painter of Isabella the Catholic.[131] In 1509, he went from Salamanca to Palencia in answer to a summons from Archbishop Juan de Fonseca, who wanted him to execute the paintings for the retable of the high altar of the cathedral. He was never to leave, residing there until his death in 1519. The most significant about him is that although he had never been to Italy, unlike Berruguete, it was he who led the evolution of the region's painters towards Renaissance forms. Painters indebted to the art of Juan de Flandes include the Master of Becerril, the Master of Cueza, the Master of Tejerina and Master Benito, all of whom show clear dependence. The same is true of painters of a later generation like the Master of Calzada and Bartolomé de Castro.[132]

From Toledo, the painting of Juan de Borgoña also had an important impact on the north-west of what is today the

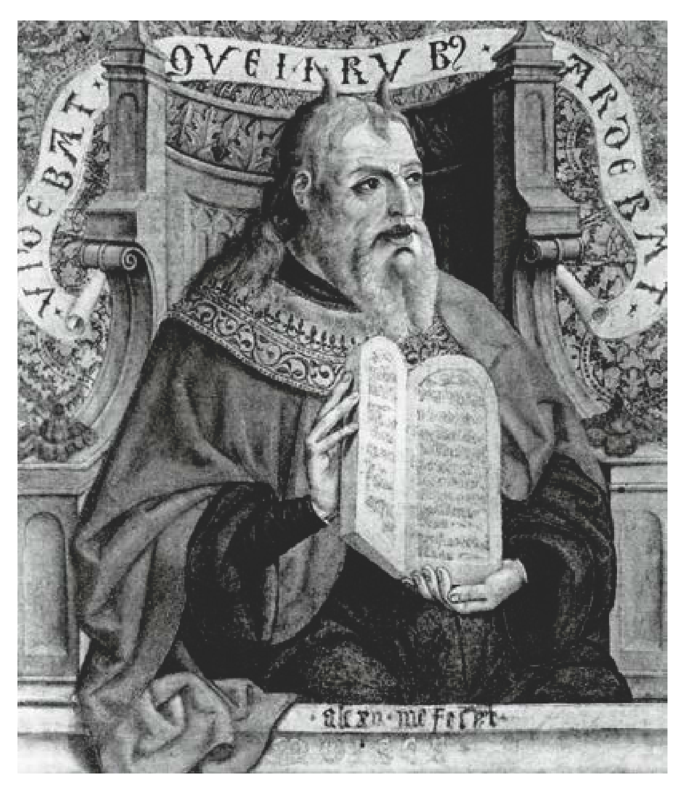


Fig. 10. Master Alejo (ca. 1485-1515). *The Prophet Moses*. José Gudiol collection (as reproduced in José Gudiol, *Pintura Gótica*, *Ars Hispaniae*, vol. IX, p. 377 / Madrid: Plus Ultra, 1955).

region of Castilla y León. His way of understanding painting radiated to other areas like Ávila, Zamora and Palencia, where painters like Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II, Francisco de Comontes, Master Alejo, Juan Correa de Vivar, Antonio Vázquez and others took up his legacy.[133] In Andalusia, in the meantime, Alejo Fernández proposed a new northern-style approach linked to the Flemish influences of the fifteenth century, though without renouncing the use of classical architectural forms and credible spatial environments.[134] Apart from these artists, the list of Castilian painters drawn to the new Italianising developments, though still anchored in the late Gothic tradition, includes a whole series of other masters, many of them still anonymous.

One of the painters from early sixteenth-century Palencia who most clearly transmits the influence of Pedro Berruguete is the Master of Paredes, the author of an *Agony in the Garden* that is presented here (cat. 18). His personality was created by Post on the basis of a small altarpiece with two Franciscan scenes and the four evangelists on the predella from the church of San Juan Bautista in Paredes de Nava.[135] The American professor quickly detected his stylistic link with Berruguete, who lived in that locality until his death in 1503. He therefore suggested that the Master of Paredes might be identified as Berruguete's son-in-law, the painter Juan González. Berruguete went to work in Toledo and lived there for some time. One of his daughters, nicknamed "La Toledana", was possibly born in that city. This was Catalina, later married to the aforementioned González, who appears documented at Toledo Cathedral in 1498.[136] Where the proposed identification is concerned, significant arguments include both the relationship by marriage and the fact that various works by the Master of Paredes are preserved in Paredes de Nava, where Berruguete lived. An alternative hypothesis is an attempt to identify González, who was born in Becerril de Campos, with the Master of Becerril, another of Berruguete's principal followers.[137]

For Post, the principal work of the Master of Paredes was the *Altarpiece of Saint Marina (or Saint Margaret)* at the church of Santa Eulalia in Paredes de Nava,[138] which was attributed to him in its entirety, although later studies have shown that it was in fact executed in collaboration with Master Alejo (Fig. 10), with whom he has significant points in common, and who was responsible for a couple of the panels.[139] It is interesting to observe that this was not the only occasion on which the two painters collaborated. They worked together again on an altarpiece for the town of Calzada de Molinos, dated 1523 and now at the Museo Diocesano in Palencia, from which the name of the Master of Calzada was taken.[140] In this case, the work was distributed absolutely evenly, half and half. The Master of Paredes is attributed with the *Birth of the Virgin* and the *Assumption of the Virgin*, the full-length *Saint Barbara* and *Saint Agatha*, and three prophets on the predella, *Solomon*, *Moses* and *Habakkuk*.[141] In the *Birth of the Virgin* of this group, we find faces analogous to those of the soldiers in the *Agony in the Garden* studied here, while the prophets remind us of the faces of the sleeping apostles, though of lesser quality.

Another work that bears an undeniable relationship to the painting that concerns us is a panel representing *The Virgin with Saint John and Nicodemus* which comes from the monastery of Santa Clara in Palencia (Fig. 11). Preserved at the Museo Arqueológico Nacional in Madrid, it was probably the left wing of a triptych. Post singled it out as one of the painter's finest works.[142] Its connections with the *Agony in the Garden* are very evident, and include the faces, the manner of tracing the haloes, the natural setting, and the folds of the garments.

Besides the obvious influence of Berruguete, the Master of Paredes also appears to have known the painting of Juan de Flandes. We see this in the face of Christ in the *Agony in the Garden*, which recalls the one found on a panel with the same subject that comes from the altarpiece of the church of San Lázaro in Palencia, painted by Juan de Flandes between 1514 and 1519. This work was commissioned by Don Sancho de Castilla, formerly the tutor of the Infante Don Juan, the heir to Ferdinand and Isabella and Lord of Palencia.[143] The characterisation of the two figures is similar. The debts to Juan de Flandes do not end there, as the *Agony in the Garden* by the Master of Paredes is impregnated with features that recall the art of the painter of Isabella the Catholic, such as the delicate treatment of the landscape and the natural elements, the chromatic gradation of the sky, and the nuanced use of light. The fine modelling and the individualisation of the faces also point in the same direction. Even the combination of green and brown tones on the ground is reminiscent of a similar solution employed by Juan de Flandes in some of his works, such as the *Ecce Agnus Dei* at the National Museum in Belgrade, where the vegetation in the foreground is similar to that of our panel.[144]

These debts oblige us to situate the Master of Paredes within the same artistic language as that employed by the followers of Juan de Flandes, among whom are the Master of Becerril, the Master of Astorga, Juan de Tejerina, Master Benito and the Master of the Saint Johns.[145] The similarities displayed by our artist with these painters in various respects, such as the configuration of the bodies, the definition of the faces and the treatment of the landscape, suggest to us that he was someone active or established in the same geographical region, perhaps

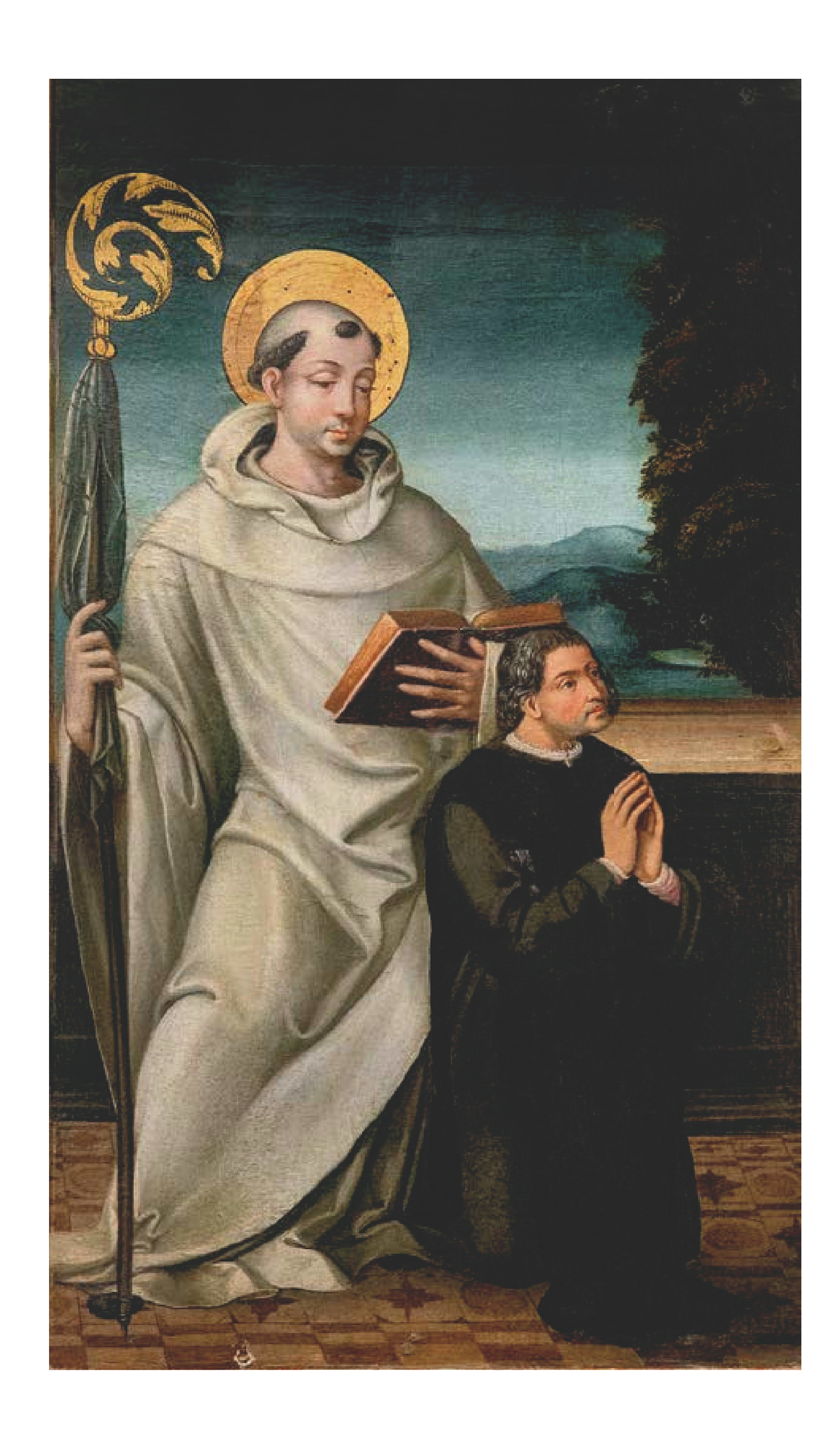


Fig. 11. Master of Paredes (Juan González Becerril? · doc. 1498). *The Virgin with Saint John and Nicodemus.* Tempera and gold on panel. Museo Arqueológico Nacional, Madrid (inv. 51721). © Raúl Fernández Ruiz.

Tierra de Campos, a natural demarcation that stretches across today's provinces of Palencia, Valladolid, Zamora and León. On the other hand, unlike the Master of the Saint Johns, the Master of Paredes does not appear to have been influenced by another of the fundamental Castilian painters of that time, Juan de Borgoña.

Antonio Vázquez is one of the last of the painters represented in this catalogue, and one of the most representative artists of the Castilian Renaissance, especially in the area of Valladolid. Numerous works of his have come down to us, indicating that he must have been a prolific painter who was in considerable demand among the clientele of Valladolid during the first half of the sixteenth century.[146] His art combines aspects of masters from the previous generation and from his own, such as Pedro Berruguete, Juan de Borgoña and Juan Correa de Vivar. He was active for a very long time, with numerous documented commissions in the course of a lengthy professional career (ca. 1485-1563). Among them are the altarpiece of the Aldete family in the church of El Salvador in Simancas (Valladolid), painted in about 1536; the *Retable of Christ* at the same church, documented as painted in 1538 by an inscription on the central panel; and the altarpiece of Peñaflor de Hornija (Valladolid), which was unfinished in 1550.[147]

The documents inform us of his collaboration with the painters Lorenzo de Ávila and Andrés de Melgar on the altarpiece of Pozuelo de la Orden (1528-1531), which could help to explain his evident debts to the painting of Juan de Borgoña, an artist who had considerable influence on him. The documentation related to the altarpiece reveals that an assistant of Vázquez's, Antonio Lucio, collaborated on the work.[148] We also know that he had a son called Jerónimo who was also a painter by trade, and who collaborated with him, as did his brother-in-law, Gregorio de Ribera.[149] Another significant documentary reference that has to do with the art of painting is the appearance of Vázquez among the list of painters headed by Alonso Berruguete who sent a memorial to King Charles V from Medina del Campo on the manufacture and sale of lead white, a pigment very frequently used in the painting of altarpieces.[150]



As we find with many other painters of the sixteenth century in Castile, his work displays a perfect symbiosis between elements from the late Gothic tradition and the new Italianising language. We see this in the panel presented in this catalogue, an *Adoration of the Kings* (cat. 19) that belonged to an altarpiece of which some other panels are




Fig. 12. Antonio Vázquez (ca. 1485-1563). *Stigmatisation of Saint Francis of Assisi*. Tempera and gold on panel. Private collection. Image courtesy of Fernando Durán.

known. The figures are shown on a gilded ground decorated with *estofado* (painted representation of fabric), as we also see on the rest of the known panels of the predella. On the upper panels, on the other hand, we find the usual "Flemish-style" landscapes, with gradations of blue in the sky and some distinctive dry trees, a habitual feature of his natural settings. We also notice a very slight presence of classical-style architecture. His figures perform movements and gestures that set them apart from the rigidity of Gothic, as we also see in other painters active in Valladolid during those years, like the Master of El Portillo, with whom he has certain points in common.[151]

When we analyse the documentation and the large number of surviving works, it is quickly seen that Vázquez had a workshop that functioned at full tilt during much of the first half of the sixteenth century, and that the large number of commissions received left little room for invention. This led to a certain standardisation of models that he used throughout his career, and to a perpetuation of his early style that prevented him from evolving towards new aesthetic ideas as his long and fertile career advanced. This explains why his works transmit the image of an artist anchored firmly in Gothic forms and little given to experimentation.

The large number of extant works by this artist, whose catalogue has grown with the publication by researchers of those which have appeared in sales in recent years, clearly shows how prolific this master was. To those already published, we should like to add some others which have recently been brought to light by the art market. We must first mention a work that was published in its day by Matías Díaz Padrón and Aída Padrón Mérida,[152] a *Saint John the Baptist with Two Angels* (48.8 × 39.2 cm) that was auctioned in 2019 at Koller Auktionen (Zurich, Switzerland) with an erroneous attribution to the Master of Astorga.[153] We must also add a set of three panels auctioned twice in Madrid in 2017 and 2019, made up of a panel with the *Stigmatisation of Saint Francis of Assisi* (110 × 54 cm), another with *Saint Bruno and a Donor* (90 × 54 cm), and a third with *Saint Augustine and a Donor* (90 × 57 cm) (Fig. 12).[154] The last two were evidently the side panels that flanked the central composition, which we do not believe to have been the scene of Saint Francis. Another work that was auctioned recently in Madrid is a *Descent from the Cross* (61.7 × 51.5 cm) which formerly belonged to the Giraldelli collection.[155] We must mention a panel of *Saint Bartholomew* (123.5 × 67.5 cm, no frame) from a Madrid collection that was auctioned in Seville, and had previously been sold at Finarte (Madrid) in 1998 (Fig. 13).[156] And finally, we end with an *Annunciation* (128 × 96 cm) auctioned in Bilbao in 2014,[157] whose inferior quality indicates it was probably a workshop piece.

Our survey will end with Juan Correa de Vivar (c. 1510-1566), a painter who spent much of his career, like his master Juan de Borgoña, around the city of Toledo. Together with Francisco de Comontes, his strict contemporary, he is regarded as one of Borgoña's principal pupils, and he contributed to the dissemination and consolidation of his master's forms. The production of the two artists has therefore been considered, in Leticia Ruiz's words, "a prolongation of the world of Borgoña", whom Correa succeeded as the leading painter of the Toledan school.[158] His reception of Italian painting made his own work into one of the most interesting Raphaelesque episodes of the Spanish Renaissance,[159] the object of interpretation and reconstruction by art historians since decades ago. He was moreover an especially prolific and versatile artist, since we find him executing pictorial altarpieces, painting on cloth (*sarga*), frescoes, and even illuminated books and the occasional sculpture.[160]

According to the family tradition, Correa came from an ancient lineage related to no less than El Cid, one of the legendary figures in Spanish national history. His was therefore a family with property and financial solvency, something highly unusual in the social milieu of Spanish mediaeval and Renaissance painters. Since the time of Post, his catalogue has been articulated on the basis of the preserved panels of the altarpieces of San Martín de Valdeiglesias (Madrid) and Guisando (Ávila), which the American professor used to agglutinate a large number of works around his personality.[161] Post's contributions were supplemented by the documentary discoveries of Gómez-Menor, who brought to light several important facts concerning the commissions he received, and also his personal life.[162] Some time later, Isabel Mateo published her monograph on the painter, his historiographic consolidation, which included the first critical revision of his catalogue. In addition, the Museo de Santa Cruz in Toledo dedicated an exhibition to him in 2010, leading to the publication of a catalogue with interesting scholarly contributions.[164]

The panels by Correa that are presented in this catalogue (cat. 20) are in all likelihood works from the artist's early period in the 1530s or 1540s. Especially interesting is their provenance,

since three labels pasted to the reverse confirm that they originated in an emblematic building in Madrid, the Capilla del Obispo. Two of these labels bear a blue ink stamp of the Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, dependent on the Ministerio de Instrucción Pública. This was an institution created in 1936 by the government of the Republic to protect the Spanish artistic heritage during the Civil War. Each of the panels bears a label with this stamp and its corresponding handwritten inventory number (5433 and 5434). Most interesting of all is that above this, also handwritten, the words 'Capilla del Obispo' can be read on both labels. This inscription identifies their location at the moment when they were impounded for protection, and almost certainly refers to the chapel of Nuestra Señora y San Juan de Letrán, popularly known as the Capilla del Obispo , part of the parish complex of San Andrés in Madrid.

The chapel was built in the first half of the sixteenth century to house the relics of Saint Isidore the Farmer, the patron saint of the city. Francisco de Vargas (c. 1453-1524), trusted advisor to Ferdinand and Isabella and treasurer of Charles V, secured papal authorisation for its construction in 1518, and building work began in 1520. The project was continued by his son, Gutierre de Vargas (1506-1559), Bishop of Plasencia.[165] The retable of the high altar (1549-1553), the work of the sculptor Francisco Giralte with polychromy by Juan de Villoldo, was set up under his direction, as were the tombs of Gutierre himself and his parents, likewise the work of Giralte (1554-1559).[166]

Various secondary altars are documented in the chapel, but we do not know which of them could be the origin of the panels studied here, or if they were moved to the chapel later from the church of San Andrés, which formed part of the same complex. In any case, it cannot be ruled out that Juan Correa de Vivar might have been commissioned by the Vargas to produce some work for their family chapel in Madrid, or that he might have painted a small altarpiece for the adjacent church. It should not be forgotten that the master worked several times in the area around Madrid, making altarpieces for Griñón, Meco and San Martín de Valdeiglesias.



Fig. 13. Antonio Vázquez (ca. 1485-1563). *Saint Bartholomew.* Tempera and gold on panel. Private collection.

Notes

1 Interesting in this respect are the studies of Joaquín Yarza, such as Yarza 1987 and Yarza 1999.
2 See the general overviews of the development of the Spanish altarpiece in Berg-Sobré 1989 and Kroesen 2009.
3 We have published some studies on questions of this type with reference to the case of Catalonia, where a growing interest in medieval artworks is detectable from the nineteenth century onwards. See Velasco 2012b; Velasco 2017c.
4 In recent years, research on the history of antiquarianism in Spain has been producing interesting results where the medieval heritage is concerned. Without attempting to be exhaustive, examples include Martínez 2011; Merino-Martínez 2012; Ramon-Beltrán 2013; Beltrán-Ramon 2015; Velasco 2015d; Velasco 2017a.
5 There is a great deal of literature on this matter. See, for example, Colorado 2010, Gracia-Munilla 2011 and Velasco-Sureda 2017.
6 Piquero 1992; Gutiérrez Baños 2005, pp. 490-495; Gutiérrez Baños 2007, p. 88.
7 On the pictorial context of Catalonia at that time, see Alcoy 2005a.
8 On Destorrents, see Alcoy 2005b.
9 Alcoy 2005c, pp. 208-212.
10 The literature on the Serra is very extensive. Among recent studies on their personalities, see Alcoy 2005d; Alcoy 2005e; Ruiz 2005c; Alcoy 2007; Favà-Cornudella 2010; Velasco 2019.
11 We propose this new vision of the Serra brothers in Velasco 2019, which includes a summary of the preceding theories and hypotheses.
12 Madurell 1949-1952, X, p. 84, doc. 479.
13 Gudiol [n. d.], pp. 171 and 196.
14 Gudiol [n. d.], p. 171; Madurell 1949-1952, VII, p. 127, reg. 200.
15 On Guillem Ferrer, see the information on his career compiled in José 2003a, pp. 147-152, Ruiz 2005d, pp. 172-173 and Ruiz 2012, pp. 31-35. In the opinion of Ruiz (Ruiz 2012, p. 31, n. 54), it can apparently be deduced from certain documentary evidence that there were two painters of the same name, since a painter of that name born in Castellón is cited as working in Barcelona in 1406 (Madurell 1945-1946, III-4, p. 287). That same year, another painter named Guillem Ferrer appears residing in Morella and accepting a commission for the altarpiece of Arenys de Lledó (José 2003a, p. 152). If they were two different masters, it remains significant that the one documented in Barcelona should be recorded as a native of Castellón, the demarcation within which Morella is located.
16 Sánchez 1943, p. 22, 29-32. Cf. José 2003a, p. 152.
17 Pere Serra is still documented in 1405, but in 1408 his wife is recorded as a widow (Madurell 1949-1952, X, p. 105, doc. 516).
18 In 1383, Ferrer painted two altarpieces for the church of Ares del Maestrat (Castellón), one dedicated to Saint Michael and the other to Saint Anthony Abbot. He was paid 880 *sueldos* for the two of them (440 for each), which shows they must have been relatively small and unimportant commissions (Sánchez 1943, p. 22 and 83, ap. VIII). In 1396, Ferrer was working on an altarpiece for the church of Catí (Castellón) dedicated to Saint Anthony Abbot, Saint Barbara and Saint Agatha (José 2003a, p. 151).
19 On Morella as a centre of painting in the fourteenth and fifteenth centuries, see José 2003a and Ruiz 2012.
20 In fact, what Saragossa was doing was to return to a city where he had lived some years earlier, but which he had been forced to leave owing to the War of the Two Peters (García Marsilla 2015). On Llorenç Saragossa, see also José 1979-1981 and Alcoy 2005f.
21 See the documents compiled in Llonch 1967-1968; Gudiol-Alcolea 1986, pp. 59-60. Also, with more up-to-date interpretations, in Ruiz-Montolío 2008, pp. 127-128.
22 Post 1938, p. 743.
23 On this altarpiece, see Velasco-Ruiz (forthcoming).
24 Ainaud 1964, p. 42.
25 Ruiz 1999b, pp. 20-21; Velasco 2007; Ruiz 2008; Miquel 2013a.
26 Calvo 1995.
27 Alcoy-Ruiz 2000; Ruiz 2005b, pp. 175-176.
28 José 2003a, pp. 153-157; José 2005.
29 Ruiz 2012.
30 José 2003a, pp. 157-167; José 2004a.
31 Alcoy-Ruiz 2000; Ruiz 2005b, pp. 175-176; Ruiz 2012. Recently, Matilde Miquel has preferred to use the traditional attribution to the Master of Albocàsser, given the disparity of existing criteria and the inconclusive nature of the proposals that have been put forward (Miquel 2013b, Miquel 2013c and Miquel 2013d). The same applies to a panel with the *Proposal of Marriage to Saint Ursula* at the Musée Jacint Rigaud in Perpignan, which has also been catalogued as a work by the Master of Albocàsser (Daviron 2017a).
32 Ruiz 2012, pp. 79-84.
33 José 2004b, p. 210, 224 and 238-240.
34 On International Gothic painting in Valencia, see the now classic study by Heriard Dubreuil 1987. See also Gómez Frechina 2004b.
35 Miquel 2007; Miquel 2009.
36 The new document on Gonçal Peris was published in Aliaga 2016. See also Gómez Frechina 2004a and Gómez Frechina-Ruiz 2014, which defended the theory of a single Gonçal Peris before the appearance of the document. The topic has also been addressed by Llanes 2011, pp. 514-534, who supports the thesis of two distinct artists under the name of Peris.
37 "In the light of the documents produced in this study, the figure of Gonçal Peris fades away in favour of his homonym Sarrià. It is rash to try to define the artistic personality of the first when more conclusive data are currently unavailable" (Aliaga 2016, p. 51).
38 Llanes 2011, pp. 500-501 and 615-616, doc. 151.
39 In this respect, see the study by Ana Galilea on the panel of the *Salvator Mundi* preserved at the Museo de Bellas Artes in Bilbao, which includes a summary of the current state of the question (Galilea 1995, pp. 116-125. See also Ruiz 2016, p. 44 and 83-84, where the master is assigned to the circle of Jaume Mateu. Cf. Miquel 2007, pp. 245-246.
40 Post 1950, pp. 320-323, fig. 124. Post had previously coined the personality of the Master of Retascón, though without specifying that the altarpiece had panels painted by differentiated artists. See Post 1934, pp. 300-302, fig. 92; Post 1947, pp. 768-772, fig. 316.
41 Ruiz 2016, pp. 45-47.
42 The catalogue of works by the former Master of Langa was defined in 1947 by Post (Post 1947, pp. 778-783, figs. 320-323) and enlarged by the same author three years later (Post 1950, pp. 318-323, figs. 122-123). Cf. Gudiol 1971, pp. 76-77, cat. 108-115.
43 Mañas 1996, p. 54, docs. II and III.
44 Canellas 1988, pp. 129-130, docs. 995 and 1005. Cf. Criado 2014-2016, pp. 168-169.
45 See Fernández 1970, p. 37. The reference was retrieved by Lacarra 2013, p. 418.
46 Lacarra 2012a; Lacarra 2012b.
47 Esteban 1975, p. 19, plate VI; Mañas 2014, pp. 236-237, fig. 16.
48 Post 1930, p. 191, fig. 326; Gudiol 1971, p. 76, cat. 111.
49 Lacarra 2013.
50 *Pintura* 1980, pp. 98-99.
51 On Blasco de Grañén, see Lacarra 2004, as well as the novelties we present in Velasco 2015b. See also Macías 2013.
52 On these questions, see Velasco 2018c, pp. 75-89.
53 On Lluís Dalmau and the *Virgin of the 'Consellers'*, see Molina 1999, pp. 173-228; Ruiz 2001; Ruiz 2005. For novelties on Dalmau, see Gómez-Ferrer 2018.
54 The altarpiece was destined for the *Casas del Puente* (Houses of the Bridge), the name given in those years to the seat of Zaragoza's municipal government. On this altarpiece and its circumstances, see Velasco 2014-2015.
55 On Pere García de Benavarri, see Velasco 2012a and Velasco 2015a.
56 Folch i Torres 1929.
57 We formulated our proposals on these Aragonese works from García's first period in Velasco 2005-2006. For most of them, on the other hand, Macías prefers to maintain the former attribution to the Master of Riglos (Macías 2013).
58 On this group, see Velasco 2015a, vol. II, pp. 340-348, cat. 3, figs. 149-157.
59 Vicens Vives 1962, p. 533 and 653.
60 The panel, known from old photographs (Macías 2013, vol. I, pp. 280-284, and vol. II, p. 531, figs. 176-177), was auctioned in Barcelona in 2016 (La Suite, auction of 30 June 2016, lot 74). On the altarpiece, see Cabezudo 1957, p. 72; Canellas 1976, p. 417; Lacarra 1987, p. 319; Ibáñez-Andrés 2016, pp. 126-128 and 326-327, doc. 132.
61 For Tomás Giner, see the various studies on the artist by María del Carmen Lacarra. For example, Lacarra 1979; Lacarra 1993; Lacarra 1998; Lacarra 2006; Lacarra 2015; Lacarra-Larsen 2004. See also the most recent contribution by Macías 2013, vol. I, pp. 217-361, vol. II, pp. 634-661, docs. 41-78.
62 It appears with this attribution in Casanova 2005, p. 62, fig. 23.
63 Post 1947, p. 880; Macías 2013, vol. I, p. 292. Both authors also noted that this panel with Saints Fabian and Sebastian was perhaps the principal one in the altarpiece to which it belonged, given the symmetrical arrangement of the two saints.
64 With thanks to Amparo López, the museum's curator, for her courteous welcome during the author's visit to study the panels.
65 Camón 1951, p. 66.
66 On the influence of Bermejo in Aragon, see Velasco 2018b. An updated account of the figure of Bermejo is to be found in Molina 2018.
67 Marías 2018.
68 It must be supposed that Juan Ximénez was already dead by that date, as he is not mentioned among Miguel Ximénez's heirs. The relevant document was published by Balaguer 1950, p. 16.
69 Velasco 2015b, p. 199, fig. 3.
70 Nash 2011, 284-296. On the new attributions to Juan Ximénez, see Velasco 2015b, pp. 199-204.
71 The panels were auctioned on 26 October 2016 (lot 1415).
72 Post 1941, pp. 472-482.

73 A photograph with a complete view of the Huesa del Común altarpiece is to be found in Cabré 1911, vol. IV, fig. 412 (also in Instituto del Patriomonio Cultural de España, fondo Juan Cabré, ref. number Cabré-2760 and Cabré-5109). See also Sebastián 1967, fig. 22, 26-27 and 30. On the Torralbilla altarpiece, see Lacarra 1990.
74 Daviron 2017b.
75 Post attributed them to Master Arnoult (Post 1941, pp. 218-220, fig. 99), although their style evidently differs from that of the other works related to that master. The panel of the *Coronation* is studied in Lacarra 1988, though with a mistaken affiliation to Tomás Giner. On the group, see Macías 2013, vol. I, pp. 226 and 251-256, vol. II, fig. 166-168, with an attribution to an anonymous Aragonese master.
76 Post 1941, pp. 478-479.
77 Morales 2009. On Juan de Bonilla, see also Marías 2018, p. 353.
78 Camón 1966, p. 545.
79 Sebastián 1967, pp. 44.
80 On late Gothic painting in Castile, we refer readers to the recent summary by Silva 2018, which includes the basic bibliography on the subject.
81 Silva 2012.
82 Campbell 2015.
83 Martens 2010.
84 On the Flemish pictorial model and its context in the time of Ferdinand and Isabella, we refer readers to the now classic study by Yarza 1993.
85 Pérez-Miquel 2018.
86 Jover-Alba-Gallo 2016; Carrero 2017; Carrero 2018.
87 Pérez-Miquel 2018, p. 310; Anaya et al. 2018, pp. 390-391.
88 Pérez-Miquel 2018, pp. 309-310.
89 Gudiol 1955, p. 337.
90 Anaya et al. 2018, pp. 390-391.
91 Weniger 2018.
92 Hand-Coppel 2018.
93 Jover-Alba-Gallo 2016, p. 139.
94 Jover-Alba-Gallo 2016.
95 Pérez 2006; Miglio-Oliva-Pérez 2011.
96 Company 2006.
97 Hernandos 1998.
98 Deurbergue 2012, p. 12.
99 Gómez-Ferrer 2011-2012. For our part, we described the complex art historical panorama of the family and its painter members in a study that appeared at the same time as the previous one (Puig-Velasco 2012), though with certain errors that have been corrected thanks to the research of Gómez-Ferrer. Simultaneously with these studies, another monograph on the painter was also published by Lorenzo Hernández Guardiola. See Hernández 2011.
100 Post 1935, pp. 359-387.
101 Post 1935, pp. 387-394.
102 Tramoyeres 1918, pp. 13-14; Farfán 1988.
103 Gómez-Ferrer 2011-2012, p. 83, fig. 1.
104 See, for example, Saralegui 1956, p. 278-281.
105 For example, in Company 1991.
106 Gómez-Ferrer 2011, pp. 77-82.
107 Gómez-Ferrer 2011; Gómez-Ferrer 2011-2012, pp. 83-85, fig. 2.
108 Gómez Frechina 2006b.
109 On these questions, see Hernández 2011.
110 See an updated biographical outline of Macip in Puig-Company-Tolosa 2015, pp. 15-35.
111 Benito 1993; Benito-Galdón 1997.
112 Benito 1993, pp. 232-234; Samper 1994; Samper 2013.
113 Benito-Galdón 1997, pp. 27-28.
114 Company-Tolosa 1999a; Company-Tolosa 1999b. For an updated account of this debate, see Hernández-Company 2006; Samper 2015, pp. 173-182.
115 On this panel, see Benito-Galdón 1997, pp. 72-73.
116 Cebrián-Navarro 2017, p. 354, fig. 33.3.
117 On this work, see Gómez Frechina 2017, p. 30, fig. 9.
118 See the now classic study by Garriga 1986.
119 Bosch-Garriga 1998.
120 On sixteenth-century painting in Tarragona, see Mata 2005.
121 Gómez 2018.
122 On this painter, see Post 1958, pp. 319-332, and especially the recent revised account in Mata 2005, pp. 225-234.
123 In this connection, Joaquim Garriga discerned the intervention of two different painters in the group. See Garriga 1992, p. 245.
124 Post 1958, pp. 341-358.
125 These two panels had been considered by Angulo as the work of the same hand (Angulo 1944, p. 357).
126 Mata 2005, pp. 217-225.
127 On Montoliu, see Mata 2005, pp. 206-208.
128 Post 1958, p. 322.
129 Gómez 2018, p. 133.
130 On Berruguete, see Silva 2001.
131 Silva 2006a.
132 On these questions, see Silva 1996, p. 166.
133 Angulo 1955; Post 1966; Brasas 1985a; Fiz 2003; Mateo 2004; Fiz 2009; Pascual 2012; Velasco 2015e.
134 Gómez 2016; Velasco 2018d.
135 Post 1947, pp. 440-442, fig. 155.
136 Ceán Bermúdez 1800, p. 211; Láinez 1943, p. 42; Post 1947, p. 439.
137 Angulo 1937. Cf. Mateo 1999, p. 299.
138 Post 1947, p. 445. Isabel Mateo also attributed the altarpiece of Horcajo de la Sierra to him (Mateo 1991).
139 Shortly afterwards, Post accepted Angulo's opinion and admitted that the *Altarpiece of Saint Marina* was in fact a collaborative work by the two masters. See Angulo 1945, p. 231 and Post 1950, p. 434. The panels attributed to Master Alejo/the Master of Calzada are the beheading of the saint and the scene in which she is seen tending the flock (Silva 1996, p. 174). Regarding to Alejo, it is the old Master of Sirga, an active painter in the region of Palencia between the end of the 15th century and the beginning of the 16th century. There is no historiographic unanimity around him. Some think he is a different painter from the so-called Master of Roadway (post 1950, p. 434; Silva 1990, vol. III, pp. 908-911; Silva 1996), others consider that both would integrate a single personality, as is the case of Isabel Mateo (Mateo 2015). The defenders of the first option consider that the Master of Roadway (ca. 1500-1530) would have been formed with the Master Alejo (ca. 1485-1515). We agree with the second of the proposals and prefer to consider them as a single artist.
140 Post 1950, pp. 434-435, figs. 184-186. Cf. Silva 1996, p. 168, note 19; Sancho 1999, pp. 202-205.
141 Silva 1996, p. 168, n. 19.
142 Post 1966, pp. 404-405, fig. 175; Cienfuegos-Jovellanos 1999, pp. 231-232, fig. 3.
143 Silva 2006a, pp. 434-437.
144 Silva 2006a, p. 151.
145 On these painters, see, for example, Angulo 1937, Díaz Padrón 1985, Mateo 1999, Weniger 1999, Fiz 2001 and Fiz 2002.
146 On the painter and his large catalogue of works, see Martín González 1957; Caamaño 1970; Díaz Padrón 1971; Díaz Padrón 1974; Padrón 1983; Mateo 1984; Brasas 1985a; Padrón 1986; Brasas 1987; Padrón 1991; Brasas 1993; Brasas 1998-1999; Urrea 2000.
147 On these works, see Brasas 1985a, pp. 20-22, figs. 13 and 17-24.
148 Parrado 1998.
149 Brasas 1985a, pp. 9-10.
150 Brasas 1985a, p. 7.
151 On the Master of El Portillo, see the recent study by Puig-Ballesté 2018.
152 Díaz Padrón-Padrón Mérida 1983, p. 217, fig. 48.
153 Koller Auktionen, *Old Master Paintings*, 29 March 2019, lot 3001.
154 Fernando Durán, auction of 5 and 6 July 2017 (lot 986), and auction of 20 March 2019 (lot 914).
155 Alcalá Subastas, auction of 27 and 28 March 2019, lot 861.
156 Subastas Isbilya, auction of 20 and 21 January 2016, lot 701.
157 Arte Subastas Bilbao, auction of May 2014, lot 295.
158 Ruiz 2010a, pp. 9-10.
159 On this subject, see Mateo 1983a.
160 Ruiz 2010a, pp. 19.
161 Post 1947, pp. 302-338 and Post 1966, pp. 388-398.
162 Gómez-Menor 1966, among others.
163 Mateo 1983b, in addition to the nimerous articles by this author *a posteriori* of her monography. Non exhaustiveness bibliography, see Mateo 1987, Mateo 1988 and Mateo 1994. And previous contributions by Pedraza 1976 and Cruz Valdovinos 1982.
164 See, for example, reliminary essays by Mateo 2010a and Fernández 2010. And more recently, Marías 2017.
165 Guerra 2010; Moya 2008.
166 Vasallo-Pérez 2013.



Catalogue

In the interests of brevity, the entries on the works studied largely omit information on the life and career of each of the artists concerned. This information is given in the introductory essay which opens the catalogue.

1

GUILLEM FERRER

(ca. 1372-1417/1418)

Two Scenes from the Life of Saint Anthony Abbot

Morella (Castellón), ca. 1375-1390

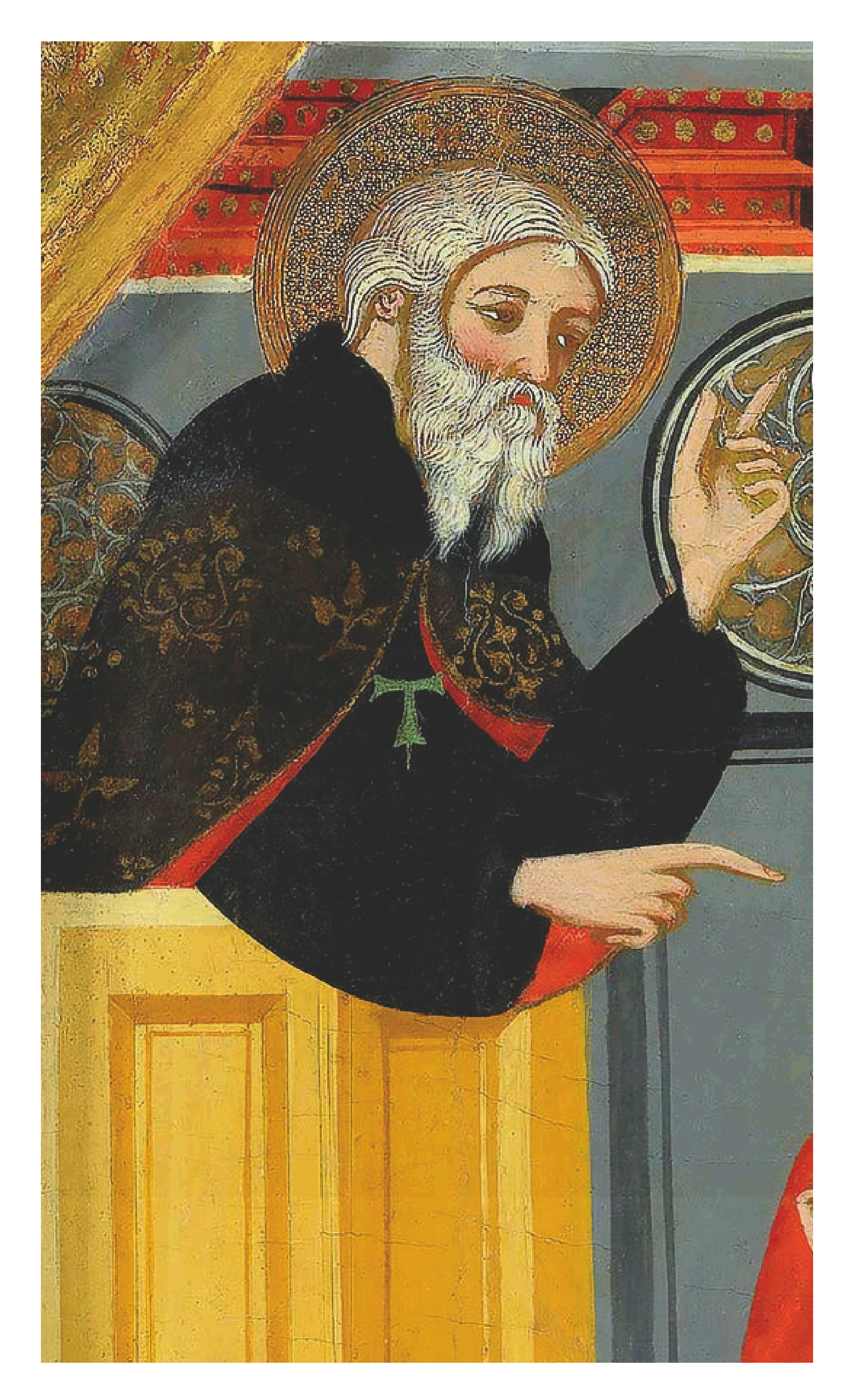
Tempera on panel

92.5 ⋕ 103.6 cm

PROVENANCE
Paris, private collection (a darkened paper label, from the 19th century, pasted to the reverse records that it was handled by a "Monsieur Joseph [...] rue [...] 46, Paris"); Switzerland, private collection, until 1995; Switzerland, collection of Dr. Gaudenz Freuler, until 2015.

LITERATURE
Gudiol-Alcolea 1986, p. 69, cat. 179, fig. 333; Barniol 2013, pp. 330-331, fig. 51; Velasco-Ruiz (forthcoming).





Guillem Ferrer, *Two scenes from the life of Saint Anthony Abbot* (detail).

These are two pinnacles of the lateral sections of an altarpiece which at some indeterminate moment in the nineteenth century belonged to a Parisian collection, as we are informed by a label on the reverse of one of them. There is no further trace of the panels until 1995, when they were sold by a Swiss collector. They remained in Switzerland until 2015, when they were sold again after belonging to the collection of Dr. Gaudenz Freuler. The first and only mention of the panels by art historians is a reference by Gudiol and Alcolea, who published them in 1986 as the work of an anonymous master active in Catalonia and close to the Master of Rubió and the Master of Torà.[1]

Both panels show different episodes in the life of Saint Anthony Abbot. In the first, we see the saint offering alms to a group of paupers. The saint has a halo and is characterised as a young beardless man. He is placed in the centre of the composition, with a maroon tunic and a rich dark blue cloak with vegetal decorations on the exterior and a red inner lining. With his left hand, he holds the cloak to form a kind of pouch that contains the coins he is distributing to the paupers around him, three men and a woman. One of them, who has several coins in the palm of his outstretched hand, is an amputee with numerous wounds on his remaining leg. In the background, various walls in a prismatic arrangement attempt to provide a plausible spatial setting for the episode, as does the edge of the ceiling above.

The following scene shows the saint preaching from a pulpit to a large group of seated men and women. Most are richly attired, and the two male figures at the front both hold swords. The saint, who gestures eloquently with both hands while addressing his audience, wears



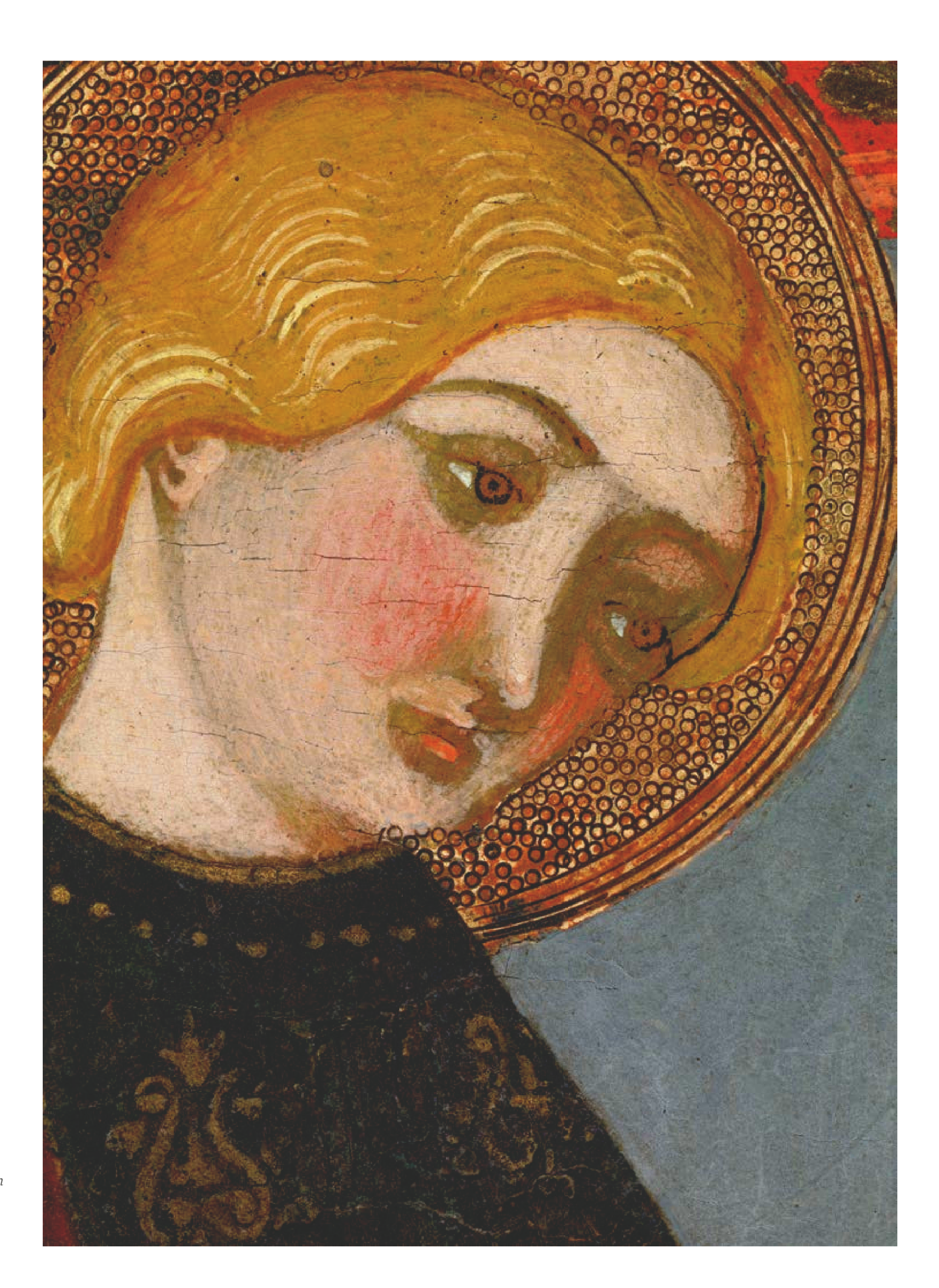
Fig. 1. Guillem Ferrer. *Saint Anthony Abbott and Saint Paul of Thebes*. Tempera on panel. Image courtesy of Christie's Photograph Department. (Detail)

the ankle-length habit of the Antonine Order with the 'tau' on his breast, and is characterised as an old man with white hair and beard. In the background is another mural structure similar to the one in the previous panel, though this time forming a flat wall pierced by three rose windows with fretwork tracery.

The iconography, format and style of the panels show that they formed part of the same altarpiece as two panels formerly preserved in the collection of George F. Harding Jr. in Chicago.[2] The first shows a scene where Saint Anthony Abbot and Saint Paul of Thebes (also known as Saint Paul the Hermit) are fed by a raven, while the second shows Saint Anthony

1 Gudiol-Alcolea 1986, p. 69, cat. 179, fig. 333.

2 Post 1941, pp. 565-566, fig. 261; Gaya 1958, p. 293, cat. 2524-2525; Ruiz 2012, pp. 38-41.



Guillem Ferrer, *Two scenes from the life of Saint Anthony Abbot* (detail).

tormented by demons. These panels (56 × 46 cm each) were recently auctioned on a couple of occasions (Christie's, New York-Rockefeller Plaza, 26 January 2005, lot 276; Dorotheum, Vienna, 24 April 2018, lot 3) (Fig. 1).[3] All of them must have made up an interesting iconographic cycle, probably composed of six narrative scenes dedicated to the Antonine cycle along with a main panel showing Saint Anthony Abbot, a panel surmounting the central section (perhaps with the *Crucifixion*), and a predella, probably with images of male and female saints.

Besides their identical style and corresponding measurements, there is a small detail which confirms that the four panels belonged to the same altarpiece. This is the row of stars stamped along the bottom of the frame of the pinnacles and along the top of the two auctioned panels, probably with a metal punch. Another fact which corroborates their common provenance is that they have been manipulated in a similar fashion. The panels with the distribution of Saint Anthony's wealth among the poor and the episode of the sermon are joined together with a gilded moulding, and have evidently been slightly damaged, one on the right and the other on the left. Those from the former Harding collection, in the meantime, have also been cut down. On the right of *Saint Anthony Tormented by the Demons* is a second figure of the saint kneeling in prayer, though without appearing to address anyone. According to the legend, God appeared to him after he had been beaten by the demons, and so it is evident that the divine image is missing from this panel, and must have been cut away at an indeterminate moment.[4] As for the scene of the raven feeding Saint Anthony and St Paul of Thebes, the space behind the first is visibly smaller than that behind the second, showing that the panel was sawn off on the left-hand side.

In terms of chronology and coincidence of scenes, the most evident iconographic parallel is that of the *Altarpiece of Saint Anthony Abbot* preserved at the Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) (inv. 45854), attributed to the Master of Rubió.[5] This, moreover, is a work that must be included in the same chronological and artistic context. In this respect, the altarpiece in Barcelona includes three of the four scenes analysed here, including that of the raven, not very commonly depicted, whose original textual source is the *Life of Saint Paul of Thebes* written in the fourth century by Saint Jerome, and which became widely known in the Middle Ages through other sources like Iacoppo da Varazze's *Golden Legend*.[6] Another Catalan altarpiece with a similar chronology and stylistic context that also contains some of these scenes is one attributed to Jaume Ferrer I (others relate it to Pere Teixidor). Originally from the Lleida area, it was on the Parisian art market in the early twentieth century.[7]

Regarding the episode of Saint Anthony distributing his wealth, it belongs to the saint's pre-heremitical period, and this explains why his appearance is so different here from the one we see in the second panel. This is a scene that emphasises the exemplary nature of Anthony's life as a prelude to the ascetic life of privations that characterised his later phase as a hermit. It shows the moment when the saint abandons his ties with the world and earthly pleasures and embraces asceticism, and the earliest textual source for it is the *vita* written by Saint Athanasius. Furthermore, it is the only pre-heremitical episode that appears in the Catalan pictorial cycles dedicated to the saint.[8] We find it on other Catalan altarpieces, like those by the Master of Rubió and Jaume Ferrer I mentioned above, and it normally begins the iconographic cycle on the respective altarpieces. It is therefore certain that this scene was the first in the cycle of the altarpiece it belonged to, and we must

3 We report the reappearance of the panels and their membership of the same set as the two studied here in Velasco-Ruiz (forthcoming).

4 This was reported by Barniol 2013, pp. 252 and 258. Significantly, when they were published by Post, he spoke of: "a panel in the Harding Collection at Chicago, depicting [...] without separation into panels, two scenes from the story of St. Anthony Abbot" (Post 1941, p. 565). In other words, the two panels were then joined, and so the modification we have pointed out must have been carried out later than Post's publication.

5 Gudiol-Alcolea 1986, p. 68, cat. 173, fig. 322.

6 Barniol 2013, pp. 268-269 and 271-273.

7 Ruiz 2005a, pp. 146-148.

8 On the iconography of the episode, see Barniol 2013, pp. 222-226.

1 | *Two scenes from the life of Saint Anthony Abbot*



therefore conclude that its position was the upper panel of the left-hand section of the retable. This accounts for its triangular pinnacle format.

More exceptional is the scene of the *Preaching of Saint Anthony Abbot*, of which this is the only known example in the Catalan context. According to Barniol, it might be a generic scene with no correspondence to any of the episodes narrated by Athanasius, or it could be the preaching against the Arians in Alexandria, in the course of which various miraculous events took place. Iconographic parallels for this episode must be sought outside the Spanish context, and specifically in certain Italian manuscripts and in the mural paintings of Santa Maria delle Grazie in Gravedona (1509) or those of San Miro in Sorico (1526) in Lombardy.[9]

As regards the style, these are the remains of a retable that can clearly be ascribed to the Italo-Gothic period of painting in the Crown of Aragon, which dominated the second half of the fourteenth century. The artist is somebody very close to, or familiar with the work of, the Serra brothers, who ran the principal workshop for the production of altarpieces in the Crown of Aragon during the second half of the fourteenth century. The style of the panels points us towards the painting produced in the Catalan Bishopric of Tortosa, located in the southern region of Catalonia, which also extended over the region of El Maestrazgo in what is today the province of Castellón. One of the main pictorial centres in this region was the town of Morella (Castellón), working in the vicinity of which were such painters as the Master of Torà, the Master of Cinctorres and the Master of Albocàsser. As we explain in the introduction to this catalogue, the painting produced in Morella between the late fourteenth and early fifteenth century has generated a very complex historiographic panorama, with a number of superimposed and confronted theories on the identification of the anonymous masters we have just named, who tend to be associated with Guillem Ferrer and Pere Lembrí.[10]

Francesc Ruiz's attribution of the two panels in the formerly Harding collection to Guillem Ferrer[11] obliges us to relate the two studied here to the same painter. The influence of the International Style is not yet appreciable in any of them, and so they should be considered earlier than the *Altarpiece of the Virgin, Saint John the Baptist and Saint Peter* at the Museu Maricel in Sitges, which has also been attributed to Ferrer and has been dated to about 1390-1400.[12] The same timeframe has been given to another of the groups attributed to Ferrer, the panels of a dispersed altarpiece dedicated to the Virgin whose provenance was previously thought to be Torà (Lleida), although it is now known in fact to have been painted for some town in the area of Morella.[13] Here, signs of the International Style are more appreciable. Two further panels that have been situated within the same context, the *Nativity* and the *Transfer of the Body of Mary*, are preserved in private collections. The second, formerly in the Esclasans collection in Barcelona,[14] appeared recently on the art market (Ansorena, Madrid, auction of October 2014; afterwards, De Backker, Hoogstraten, Belgium). Finally, Antoni José Pitarch has attributed a fragment of a *Last Supper* from the collection of Edith Bennett in Washington to Guillem Ferrer.[15]

9 Barniol 2013, pp. 265-268, who comments in detail on the exceptionality of the panel studied here.

10 See the corresponding section in the introduction, where we cite the relevant bibliographical references.

11 Ruiz 2012, pp. 38-40.

12 José 2005; Velasco-Ruiz (forthcoming).

13 Ainaud 1964, p. 42; José 2003c; Velasco 2007; Ruiz 2008; Miquel 2013a.

14 Velasco 2017a, pp. 207-208.

15 Post 1953, pp. 374-376, fig. 155; José 2003a, p. 155; José 2005.

Guillem Ferrer. *Saint Anthony tormented by Demons* (dv etail). Tempera on panel. Image courtesy of Christie's Photograph Department.

2

MASTER OF ALBOCÀSSER (Pere Lembrí?)

(Doc. 1399-1421)

The Resurrection of a Young Man

Morella (Castellón) or Tortosa (Tarragona), ca. 1400-1420

Tempera on panel

90 ⋕ 62 cm

PROVENANCE
Messimy Collection, Paris; Bacri Frères, Paris, 1925; L. V. Randall, Montreal; private collection, Montreal.

LITERATURE
Exposition 1925, cat. 126; Post 1935, Pp. 569-571; Gaya 1958, P. 316, cat. 2796-2799; Gudiol-Alcolea 1986, p. 110, cat. 322, Fig. 581; José 2003b, P. 354; José 2004a, P. 32; José 2004b, pp. 264-269; Herman 2015a.

MASTER OF ALBOCÀSSER (Pere Lembrí?)

(Doc. 1399-1421)

A Franciscan Saint and a Female Saint

Morella (Castellón) or Tortosa (Tarragona), ca. 1400-1420

Tempera on panel

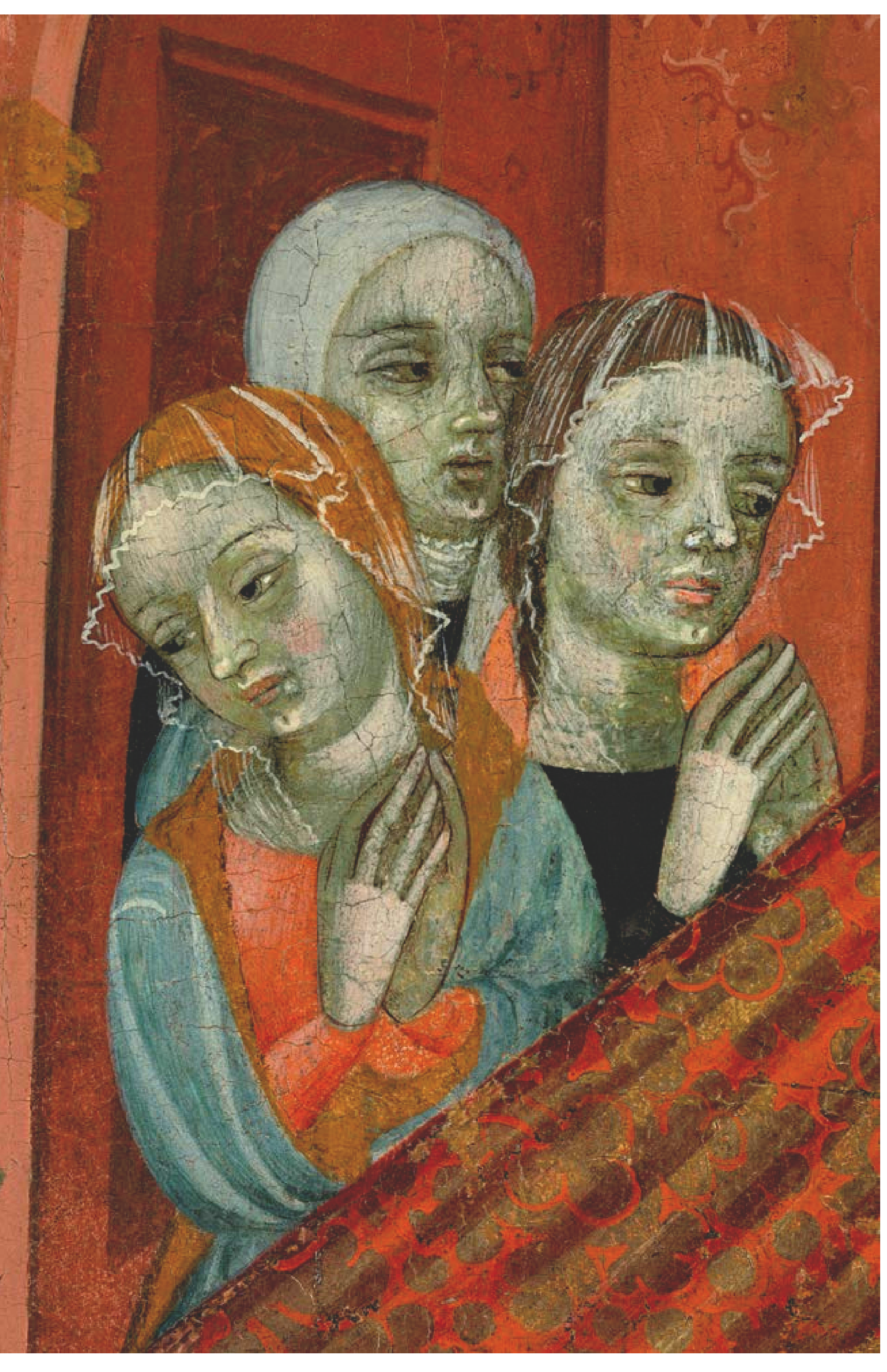
66 ⋕ 10 cm (each)

PROVENANCE
Messimy Collection, Paris; Bacri Frères, Paris, 1925; probably with Manuel González, Madrid; private collection, Spain.

LITERATURE
Exposition 1925, cat. 126; Post 1935, pp. 569-571; José 2004B, p. 32; Herman 2015a, p. 17, fig. 6.







Master of Albocàsser (Pere Lembrí?), *The Resurrection of Thabita* (detail).

These are three panels by the same painter, although we do not know if they might have belonged to the same altarpiece. The first shows an episode from the hagiographic legend of Saint Peter, the *Resurrection of a Young Man*, as narrated in Iacoppo da Varazze's *Golden Legend*. In the composition, we see a sort of room with a bed, next to which are two *cofres ferrats* (iron-framed chests) with a velvet-like appearance, similar to other examples that are preserved or known through documentation. The bed is arranged obliquely, and in it is a young man who sits up at exactly the moment when Peter, accompanied by Paul, performs the miracle, which is visualised in the gesture he makes with his right hand. The apostles each hold a book and are dressed in elegant tunics and mantles in contrasting colours with an abundance of curved folds. Just behind them are four male figures and a city wall with a tower. One of these figures is Simon Magus, who remains at a distance from the bed, behind Paul. In the part of the room where the miracle is occurring are various women. Two of them have their hands joined in a sign of respect and devotion towards the scene they are witnessing, while a third kneels. At the top, the panel preserves part of its original gilded architectural framework, made up of an ogee arch with a polyfoil intrados and a row of fronds along the extrados ending in a fleuron. The latter is mounted on a frieze of concentric forms with quatrefoils in their interior.

The scene shown on the panel is included in the *Golden Legend* by Iacoppo da Varazze within the context of Paul's many disputes with Simon Magus.[1] On one of these occasions, Simon began to boast that he could raise the dead, and since a young man had died that very day, he challenged Peter to demonstrate which of the two was capable of bringing him back to life. Once they were in the room where the young man lay dead on a bed, Simon used tricks and enchantments to make those present believe that the corpse

had moved his head and had therefore been resuscitated. The incredulous Peter said that if the dead man had revived, he ought to rise up and move, something the young man evidently did not do. The apostle obliged Simon Magus to move away from the bed so that he could not use any of his tricks, and the youth remained immobile. Peter then prayed and shouted an order to the young man to rise up and walk. The youth first sat up and then started to walk. The panel we are studying here shows precisely the moment when the young man sits up, and we see also how Simon is shown at some distance behind Peter. He is identifiable by the black skullcap on his head, which he also wears in two other panels that formed part of the same altarpiece, *The Fall of Simon Magus* and *The Crucifixion of Peter*.

The other two panels are two intermediate narrow panels of an altarpiece representing a Franciscan saint and a female saint. The saints are difficult to identify because they present no evidence in their attributes. The first might be Saint Francis or Saint Anthony of Padua. The figure is shown full-length, wears the habit of the order with a hood, is tonsured, and has no halo. He holds a book with a red cover in his left hand, while the right hand is hidden by the sleeve of the habit, which falls in very rectilinear folds and is tied to the waist by the usual knotted white cord typical of the order. At the bottom, on a sort of reddish pavement that is barely insinuated, we glimpse the feet of the saint, who is wearing sandals.

The female saint on the second pilaster wears a green tunic with brocade decorations and a red mantle. She holds a book with a blue cover and gilt fore-edges in her left hand, while with the right she makes a gesture that is hard to interpret. We do not see her feet, which rest on a white floor with a transparent appearance. Both narrow panels preserve their gold leaf and the upper cresting crowned by a fleuron, above which it is still possible to appreciate remains of the punch work around the furthest extremes, which have been cut away. The punch work appears again on the interior of the upper part of the arches that shelter the saints, and also at the foot, an area that has also been cut away in both cases. Finally, we see in both small panels that the figures are superimposed on the mouldings, a habitual practice among the painters of International Gothic, as we shall also observe in another work in this catalogue, the *Saint Peter* attributed to Martín del Cano (cat. 4).

In 1925, the Bacri Frères gallery in Paris owned eight altarpiece panels and five narrow panels with two representations of saints in each of them. The panels were published in the catalogue of an exhibition organised at the Hôtel Jean Charpentier in Paris, including a photograph of the complete group. This picture is of interest to us because the three panels described all appear in it.[2] Four of the panels are dedicated to Saint Peter (*Resurrection of a Young Man*, *Fall of Simon Magus*, *Crucifixion of Saint Peter* and *Descent of Saint Peter from the Cross*), two others to Saint Michael (*Apparition of Saint Michael in Castel Sant'Angelo* and *Miracle of Mont Saint-Michel*), and the last two to a baptism scene and a *Resurrection of the Dead*. The group was later dispersed. Also seen in the montage are fragments of two narrow panels, among them the two we are dealing with here.

In view of the photograph of 1925 and the subject matter of the panels (Fig. 2 of the introductory essay), it is clear that the set displayed was an artificial assembly formed by panels from different altarpieces. When it was published by Post, the American professor thought it to be the remains of an altarpiece dedicated to Saint Peter and Saint Michael, and that five other panels owned by another Parisian gallery (E. Eymonaud), and similarly mounted as an altarpiece with an artificial configuration, also

1 Vorágine 1982, vol. I, p. 350.

2 *Exposition* 1925, cat. 126. Reproduced in Herman 2015a, p. 17, fig. 6.



Master of Albocàsser (Pere Lembrí?), *Two Saints* (back).

belonged to it.[3] Subsequent research conducted by Antoni José Pitarch has raised the possibility that the eight Bacri Frères panels belonged to three different altarpieces dedicated to Saint Peter, Saint Michael and the Apostles' Creed, along with other panels preserved in different museums and collections around the world.[4]

Regarding the two fragments of narrow panels with the depictions of two saints, we have seen that they formed part of the antiquarian montage owned by the Bacri brothers in 1925. Looking closely at the photograph, which attests to this, and drawing comparisons with the format of the narrow panels of other altarpieces by the same painter, we see that both panels were sawn away at the top and the bottom. On the other hand, given the great similarities of style, measurements, punch work and type of carpentry, it is difficult to establish which of the altarpieces reconstructed by Professor José they might have belonged to. They also bear similarities to the narrow panels of the altarpiece of the Saint Johns in Albocàsser, although they clearly did not belong to it.[5]

Prior to their arrival in Paris, and before 1907, these three hypothetical altarpieces and a fourth dedicated to the Virgin passed simultaneously through the Barcelona art market.[6] The fact that panels from several altarpieces by the same artist arrived in Barcelona at the same time, together with the considerable similarities in the architectural frames of all of them and the coinciding measurements, could indicate that they all originated in the same unknown church in the region of El Maestrazgo (Castellón).[7] This was the principal area of activity of the author of the panels, the Master of Albocàsser, whom some scholars identify as the painter Pere Lembrí, though others reject this proposal.

Another option worth considering is that some of these altarpieces hypothetically reconstructed by José might in fact have formed part of a multiple retable similar to the one still preserved in the cathedral of Tarazona (Zaragoza), which is dedicated to Saints Lawrence, Prudentius and Catherine, and was painted by Juan de Leví in about 1403-1408.[8] An argument that might lend credibility to this hypothesis is that the supposed groups dedicated to Saint Michael, the Virgin, the Apostles' Creed and Saint Peter all had their lateral sections crowned with images of prophets. Of all the known panels with prophets, the only one repeated is Ezechiel, who appears on both the Saint Michael altarpiece and that of the Apostles' Creed.[9]

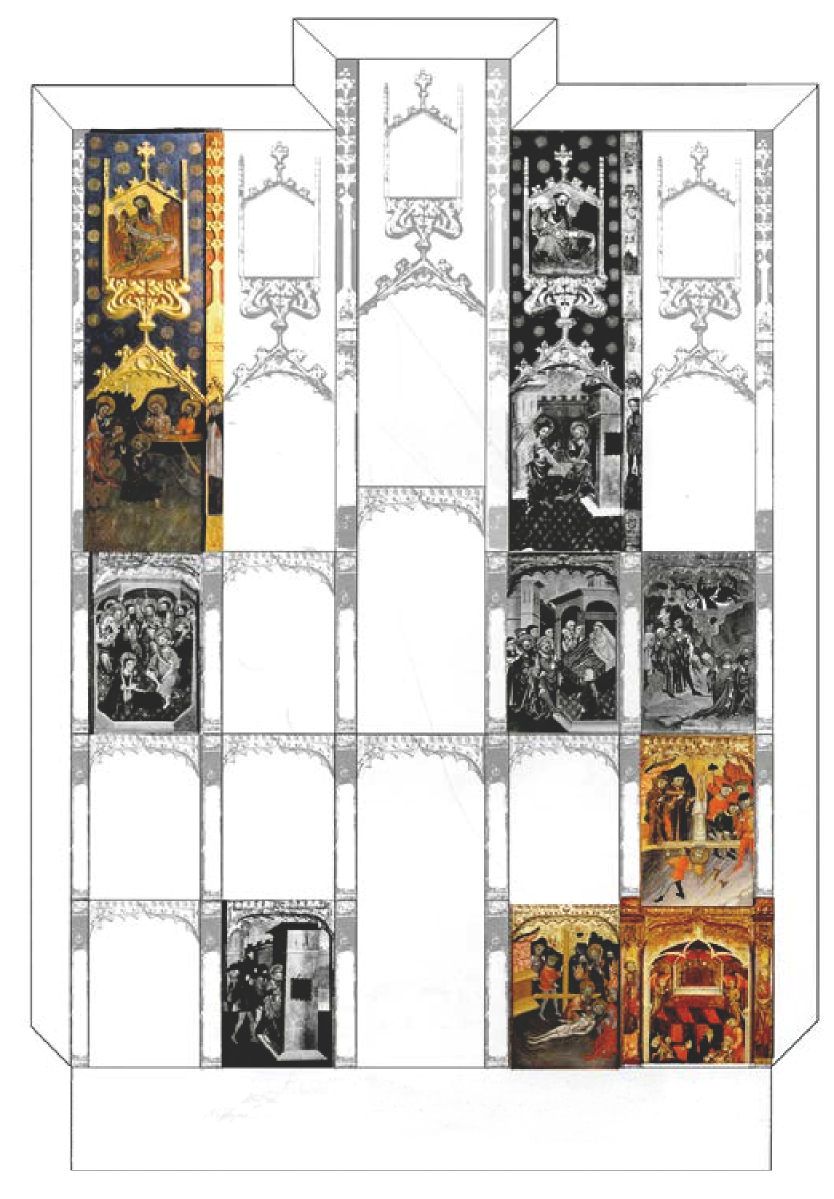
The *Resurrection of a Young Man* is one of the nine preserved fragments of the supposed altarpiece dedicated to Saint Peter. To judge by the panels preserved and the proposed reconstruction, it was a large altarpiece with a height of more than six metres. The rest of the scenes preserved from the cycle dedicated to Saint Peter are *The Calling of Peter* and *The Prophet Isaiah* (New York, Hispanic Society of America), *Christ Washing the Feet of Peter* (whereabouts unknown), *Imprisonment of Peter* (whereabouts unknown), *Quo Vadis* and *The Prophet Habbakuk* (whereabouts unknown), *The Fall of Simon Magus* (Springfield Museum of Art), *The Crucifixion of Saint Peter* (Barcelona, Antoni Tàpies collection), *The Descent of Saint Peter from the Cross* (Montreal, Musée des Beaux-Arts) and *Pilgrims before the Tomb of Saint Peter and Saint Paul* (Castellón, Museo de Bellas Artes).[10] It must be supposed, then, that the iconographic cycle might have been completed with episodes like *The Agony in the Garden*, *The Denial of Peter*, *Christ Giving the Keys to Saint Peter* or *Saint Peter "In Cathedra"*. On the basis of the known panels, José has established that it must have been an altarpiece of five vertical sections with a total of twelve or sixteen scenes. The central section must have contained the central representation of the saint,

3 Post 1935, pp. 569-571. It was Post who pointed out that the panels owned by the Bacri brothers had previously belonged to the Messimy collection in Paris. As for the Eymonaud panels, a photograph showing all of them can be seen in José 2004, p. 33.

4 José 2003b; José 2004b, pp. 206-221, 238-263 and 264-277.

5 José 2004b, p. 188.

6 The panels appear to have arrived in Barcelona by train, in view of some labels that still remain pasted to the back of some panels preserved at the Hispanic Society of America. See José 2004b, p. 210, 224 and 238-240.



Reconstruction of the Saint Peter Altarpiece. From left to right, top to bottom: *A Prophet and The Calling of Saint Peter* (New York, Hispanic Society of America); *A Prophet* and *Quo Vadis* (Barcelona, private collection); *The Washing of the Feet* (Barcelona, private collection); *The Raising of Tabitha / The Fall of Simon Magus* (Springfield, Mass., Springfield Art Museum); *The Crucifixion of Saint Peter* (Barcelona, private collection); *The Incarceration of Saint Peter* (Barcelona, private collection); *Saint Peter deposed from the Cross*

(Montreal, Montreal Museum of Fine Arts); *Pilgrims before the Tomb of Saint Peter* (Castellón de la Plana, Museo de Bellas Artes de Castellón)

an intermediate panel and the finial with the *Crucifixion*. We know nothing of the predella, but we do have information on the narrow panels separating the sections with depictions of saints, some of which are known, and also on the prophets that crowned the lateral sections, two of which have been identified.[11]

Within the framework of this specialist's proposed reconstruction, the *Resurrection of a Young Man* has been placed on the inner vertical section of the right-hand side of the altarpiece, just before the *Fall of Simon Magus*, on the third tier of scenes from the bottom. The location is completely logical, since the scene in question forms part of the cycle of Peter and Simon, and this accounts for the proximity of the two episodes. We are therefore forced to reject the alternative proposal of Nicholas Herman, who wrongly identified the episode as the *Raising of Tabitha* and proposed placing the panel on the left side of the altarpiece, alongside other previous scenes from Peter's ministry.[12]

7 Herman 2015a, p. 19.

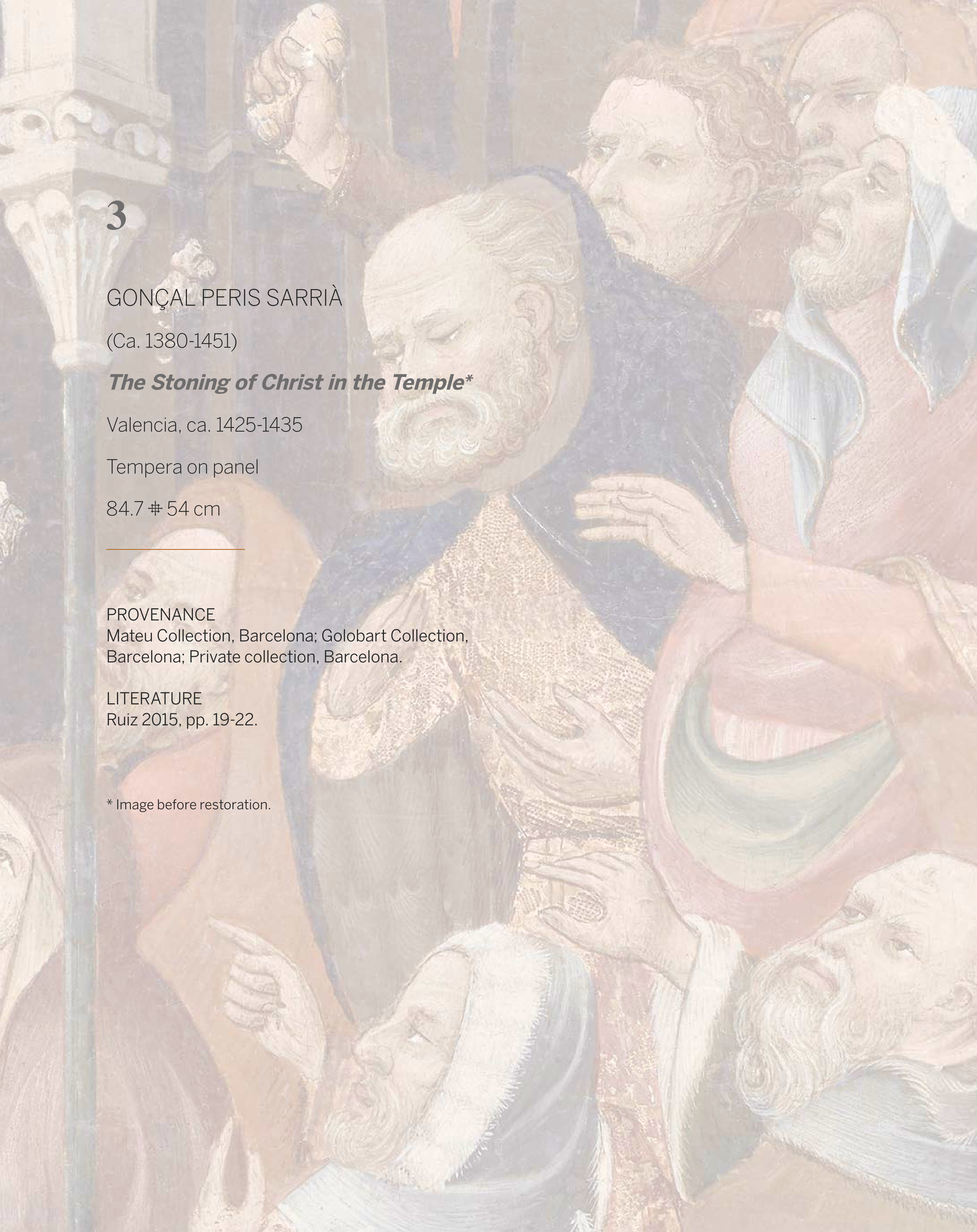
8 On this retable, see *Retablo* 1990 and Ainaga 1997-1998.

9 Reproduced in José 2004b, pp. 215 and 251.

10 Until 2004, this panel was preserved at the Museum Spaans Gouvernement in Maastricht, where it was acquired by the Generalitat Valenciana together with a second panel of the *Dormition of the Virgin* (Miquel 2013c).

11 On the panels, their vicissitudes in the art market, their current location and the hypothetical reconstruction of the set, see José 2003b and José 2004b, pp. 264-277.

12 Herman 2015a, p. 20.



3

GONÇAL PERIS SARRIÀ

(Ca. 1380-1451)

The Stoning of Christ in the Temple*

Valencia, ca. 1425-1435

Tempera on panel

84.7 × 54 cm

PROVENANCE
Mateu Collection, Barcelona; Golobart Collection, Barcelona; Private collection, Barcelona.

LITERATURE
Ruiz 2015, pp. 19-22.

* Image before restoration.



The panel shows *The Stoning of Christ in the Temple*, a scene that is not at all habitual in Christological iconographic cycles. We see the Son of God behind a kind of parapet acting as a pulpit. He wears a bluish tunic with elegant folds in the sleeve, and a dark blue mantle that covers nearly his whole body. On his head is a halo fashioned in gold leaf with delicate punch work and vegetal motifs in its interior and a black exterior outline reinforced by a series of white dots.

Jesus raises his right hand and addresses the multitude of male figures that cluster pyramidally inside the temple where the action is taking place. The ones in the back row are seated on a semi-circular bench running around the wall. Most of them are richly attired in gold brocade mantles, turbans and headdresses that identify them as Jews. This is also made clear by their faces, some with exaggerated profiles, prominent noses and somewhat grotesque expressions. Their faces and gestures of anger and dissent show their rejection of what Jesus is explaining to them, degenerating into a rage that leads to a collective throwing of stones. Some stones are already flying through the air and are about to strike Jesus's body, while others still remain in the hands of those hurling them. The architecture is unreal in its configuration, being based on a kind of covered gallery supported on one of its corners by a slender column surmounted with a capital. The interior presents a number of bays covered with something resembling diaphragm arches.

The panel preserves its original gilded architectural framework. This is made up of a lower moulding supporting two bases from which there spring two thin columns formed by triple *redortas* (twisted shafts) that together take on the appearance of a spiral column. The columns end in capitals, resting upon which are two sectioned architectural pinnacles and an ogee arch surmounted by a fleuron and decorated with foliate motifs on the exterior. The intrados of the arch presents a number of polyfoil arches with further foliate motifs at the joints. The interior space delimited by these arches is decorated with metallic gold leaf punched with vegetal motifs. The ample extrados of the arch contains a frieze of pointed arches with a lancet shape, above which a series of lozenges with cruciform patterns are inserted in the spaces above the joints. The interior of these arches is decorated with gold leaf on which a blue *sgraffito* decoration has been applied. Finally, the panel is closed at the top by a grooved moulding to which a further exterior strip was added during some old restoration.

Where the iconography is concerned, we have already drawn attention to the rarity of the subjected depicted. Even so, this was not the only occasion on which Gonçal Peris painted it. We also find it in one of the panels of the predella of the *Altarpiece of the Trinity* at the Augustinian convent in Rubielos de Mora (Teruel), of about 1435-1440,[1] a scene which has been related to the one studied here.[2] There is no doubt that the episode is the same in both cases, as there are a large number of compositional coincidences. One of the few variations is the inclusion of a haloed apostle in the panel at Rubielos de Mora. In this case, the episode was identified as *Christ before the Sanhedrin*, the Jewish assembly or council of elders. In the discourse of the Rubielos altarpiece, the scene was positioned before *The Washing of the Feet*, *The Last Supper* and *The Arrest of Christ*, which has given rise to

1 Ruiz-Montolío 2008. On this altarpiece, see also Montolío 2018.

2 Ruiz 2015, p. 20.

3 Ruiz 2015, p. 20.

4 Ruiz 2015, pp. 19-22.

5 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Gudiol B-1139-1140. One of these photographs also confirms that it went from the Mateu collection to the Golobart collection, also in Barcelona, from which it was acquired by its last owner.

6 Saralegui 1942, pp. 112-113; Post 1947, p. 759; Gómez Frechina-Ruiz 2014, pp. 21-22. The panel was recently auctioned at La Suite Barcelona (8 November 2018, lot 18).

7 Saralegui 1942, pp. 112-113; Post 1947, p. 759; Gómez Frechina-Ruiz 2014, pp. 48-51.

the interpretation that what is represented both in the altarpiece and in the panel studied here is an event prior to the Passion. This rules out the episode of *Christ before the Sanhedrin* (Matthew, 26: 57-75; Mark, 14: 53-65; Luke, 22: 66-71; John, 18: 12-14, 19-24), which occurs in the gospels after the Last Supper and the Arrest of Jesus. Moreover, none of the canonical gospels affirms that the members of the Sanhedrin threw stones at Christ during his appearance before them. On the other hand, it has been plausibly suggested that what is represented is one of the two passages in St John's Gospel (John, 8: 58-59; John, 10: 30-33) which relate how Christ disputed in the Temple with the Jews, who threatened to stone him for blasphemy. This has not prevented the panel in question from being considered as leading the narrative of an altarpiece predella dedicated integrally to the Passion.[3]

The panel was published by Francesc Ruiz not many years ago as a previously unknown work by the Valencian painter Gonçal Peris Sarrià.[4] Antiquarian tradition has it that it belonged to the former Mateu collection in Barcelona, and we are now able to confirm this thanks to the location of a couple of photographs of that collection in the Institut Amatller d'Art Hispànic.[5] Also preserved in that collection were other interesting works by Peris, such as a *Birth of the Virgin* published in its day by Saralegui (Fig. 1),[6] and two panels with scenes from the life of Saint Bartholomew, formerly related to Pere Nicolau but now regarded as pieces of Gonçal Peris Sarrià and workshop, which were also published by the same scholar.[7] Our panel has interesting links to the first of these, not only in terms of style and measurements (71 × 60 cm) but also in the carpentry of the framework, which displays



Gonçal Peris Sarrià, *The Stonig of Christ in the Temple* (back)

very similar architectural motifs. Since the time of Saralegui, it has been thought that the three panels from the Mateu collection might have formed part of an altarpiece dedicated to the Virgin and Saint Bartholomew, whose central panel with the image of the saint is preserved today at the Worcester Art Museum.[8] Even so, it is significant that the panel we are studying here was not cited by Saralegui together with the others, which could mean either that the scholar had no access to it or that it entered the collection *a posteriori* and so cannot have come from the same set as the previous ones.[9]

When Ruiz proposed that the panel might have formed part of a predella[10] and compared its architectural surround with those making up the predella of the retable of the high altar of the old parish church of Rubielos de Mora, also the work of Gonçal Peris,[11] the author came to the conclusion that it must have belonged to a sizeable altarpiece, an assumption confirmed by the dimensions of the panel. That it came from a predella seems to be confirmed by a question relating to the structure of the panel. This is made up of five boards that are edge glued horizontally, which was the usual system of assembly for predella panels, while the panels of the upper sections were generally made by joining vertical boards. From a technical point of view, it should be added that it must have been during the above-mentioned restoration that the two lateral bars were arranged vertically on the back to counteract the dilation and movements of the boards. On the joints, there are still plentiful remains of the mixture of gesso and vegetal fibres that was applied to cushion the movements of the wood, a technique habitually used in the construction of altarpieces in the Crown of Aragon.

Regarding the style and possible comparisons with other works by Gonçal Peris Sarrià, the face of Christ displays similar features (lips, eyes and ear) to those of King Jaume I on one of the portraits that decorated the Council Chamber in the *Casa de la Ciudad* (the old City Hall) of Valencia, now preserved at the Museu Nacional d'Art de Catalunya and dated about 1427-1428.[12] Christ's gesture of raising his arm as he addresses the Jews is not very different from that made by God the Father in the creation of Eve on the aforementioned *Altarpiece of the Trinity* from the Augustinian convent of Rubielos de Mora, which is rather later (ca. 1435-1440).[13] In the *Last Supper* on the predella of the same altarpiece,[14] the heads of the apostles, some of which are shown in profile with exaggerated facial expressions, can also be related to those of the Jews in the panel analysed here. The same can be said of some of the apostles who appear in the *Ascension* on the aforementioned retable of the high altar of Rubielos de Mora (ca. 1418), where we find very similar figures shown in profile with raised heads. Especially striking is the case of Saint Peter on the altarpiece in question, who is strongly paralleled by the Jew with a green mantle seated in the foreground of our panel. In the *Dormition* on the same altarpiece, the head of Christ has received analogous treatment to that of Jesus in the panel we are analysing, with the same inclination, an identical self-absorbed gaze, and the same broad outer ear. The Saint Joseph of the *Nativity* moreover has a face resembling that of one of the two Jews who appear behind the thin column on our panel.

Interesting parallels are also to be found on another altarpiece by Peris that has been integrally preserved, the one at the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, which is known to have come from Puertomingalvo (Teruel).[15] We see resemblances again in the panel of the *Ascension*, with apostles who recall the Jews on the panel studied here, especially the prominent beards and the positions of the

8 See Gómez Frechina-Ruiz 2014, pp. 48-51, which lists the preceding bibliography on this question.

9 Nevertheless, one of the photographs in the Institut Amatller d'Art Hispànic (ref. number Gudiol B-1139) must have been taken before 1930 according to a recent annotation on the back.

10 Ruiz 2015, p. 21.

11 Reproduced in Montolío 2018, p. 23.

12 Macías-Favà-Cornudella 2011, p. 70.

13 Montolío 2018, p. 9.

14 Montolío 2018, p. 8.

15 Cornudella 2011, fig. 9.

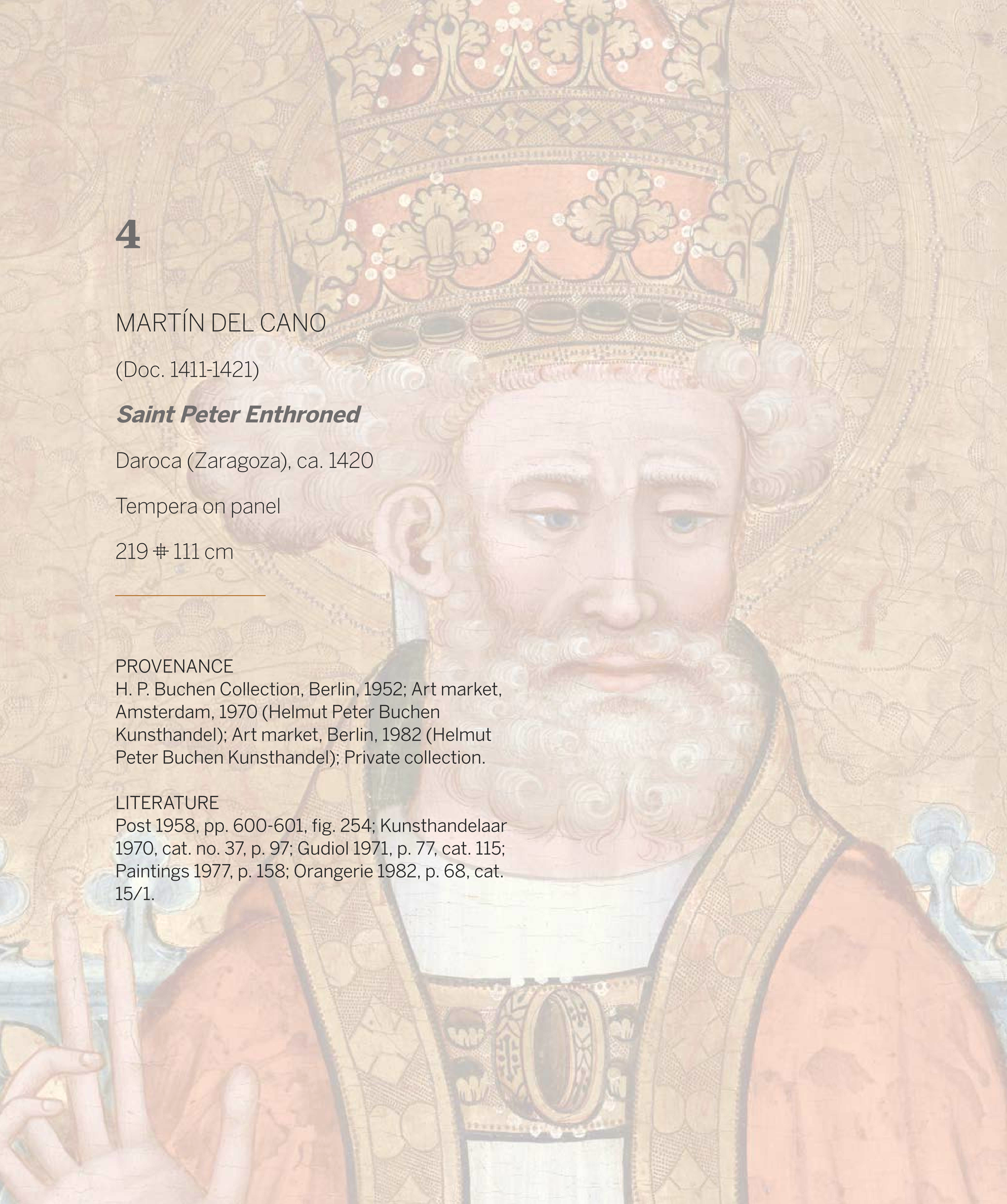


Gonçal Peris Sarrià, *The Birth of the Virgin*. Tempera on panel. Private collection. Image Courtesy of La Suite.

heads. On another of the altarpieces painted by Gonçal Peris for Puertomingalvo, that of the Virgin, now the property of the heirs of Julio Muñoz Ramonet,[16] we find a Christ in the *Dormition* whose attitude and gesture also resemble those observed on our panel. The Saint Peter in the same scene, as well as the four apostles on the right, have faces which recall that of the Jew with a stone in his hand who appears in the panel analysed here. Finally, another parallel worth mentioning involves some of the figures on the *Altarpiece of Saint John the Baptist* in Ródenas (Teruel),[17] of about 1431, and specifically those listening to the saint in the scene where he is shown preaching.

16 Cornudella 2011, fig. 10.

17 Reproduced in Gómez Frechina-Ruiz 2014, p. 10.



4

MARTÍN DEL CANO

(Doc. 1411-1421)

Saint Peter Enthroned

Daroca (Zaragoza), ca. 1420

Tempera on panel

219 × 111 cm

PROVENANCE
H. P. Buchen Collection, Berlin, 1952; Art market, Amsterdam, 1970 (Helmut Peter Buchen Kunsthandel); Art market, Berlin, 1982 (Helmut Peter Buchen Kunsthandel); Private collection.

LITERATURE
Post 1958, pp. 600-601, fig. 254; Kunsthandelaar 1970, cat. no. 37, p. 97; Gudiol 1971, p. 77, cat. 115; Paintings 1977, p. 158; Orangerie 1982, p. 68, cat. 15/1.





The image represents Saint Peter enthroned, wearing pontifical dress with a white tunic which covers all his body. Over the tunic is a vivid red cope with foliate decorations imitating brocade fabric and an olive green lining. The tunic is fastened at the breast with a brooch which has a central motif surrounded by small white dots imitating pearls, and has a gilded border all round it with punch work decoration. Saint Peter's right hand with its very long fingers is raised in blessing while in his left he holds his traditional attribute of a key, here depicted in silver leaf with black *estofado* decoration. The surface still reveals traces of the tinted varnish (*corladura*) that was applied over the metallic leaf to emphasise its reflective surface.

Peter is shown as an elderly man with white hair and a thick beard of dense, piled-up curls. He wears the triple papal tiara, another of his traditional attributes. It clearly imitates contemporary goldsmiths' work, hence the cabochons of different coloured stones and the pearls painted with touches of white that surround each of the florets. The saint is seated on a polygonal blue throne decorated with niches and a cresting of an architectural type topped with trefoil florets. The base of the throne has an interlaced decoration imitating Islamic and *Mudéjar* tiling.[1] The background is completely covered with gold leaf. It has foliate punch work decoration executed with enormous care and great skill.

The panel still has its original gilded woodwork with decorative motifs derived from architecture, like spiral columns, capitals, gothic tracery, different arches and foliate elements. The extrados of the main arch has a blue background decorated with four-part lozenges. Immediately above this area there is a frieze with a running moulding of lozenge shapes with quatrefoil motifs inside them.

On each side of the central space are narrow panels housing three niches on each side with depictions of apostles. On the left, from top to bottom, are Saint Paul, Saint James the Greater and Saint Andrew. On the right-hand pilaster, from top to bottom, are Saint John the Evangelist and two apostles who are hard to identify due to a lack of attributes. The apostles seem to emerge from their niches in the manner of *trompe l'oeil* paintings and invade the lateral spaces in a display of technical virtuosity on the painter's part. This interest in naturalistic representation is increased by the brown polychromy applied to the moulding at the bottom of each niche over the gold leaf. It is intended to reproduce a flooring with the figures located on it, thus producing a sensation of depth when the panel is seen from a distance.[2]

This panel has long been known in the art historical literature as it was first published in 1958 by Chandler Rathfon Post when it was with H. P. Buchen in Berlin.[3] An annotation on a photograph of it in the Institut Amatller d'Art Hispànic in Barcelona (ref. number Gudiol 28922, year 1952) states that the painting was already with Buchen six years earlier, although it is not known when it left Spain or the parish church from which it came. The subsequent inclusion of the panel in two art fairs, held in Amsterdam in 1970 and Berlin in 1982, indicates that it remained in the same hands, as it was presented at both events by the Berlin gallery Helmut Peter Buchen Kunsthandel. It is known to have subsequently entered a European private collection.[4]

When Post published the panel with Saint Peter, he was notified of its existence by Ludwig Losbichler,[5] who suggested the attribution to the Master of Langa. On the basis of its format, Post considered it to be the principal panel from an altarpiece, and associated it with the image of the same saint in the *Altarpiece of Langa del*



Martín del Cano, *Saint Peter Enthroned* (p. 68, detail, p. 69, back).







Castillo, near Daroca (Fig. 1). Nonetheless, Post also detected parallels with the Saint Peter from the *Altarpiece of Saint Michael and the Virgin* in the collegiate church in Daroca, but originally from the church of San Miguel.[6]

This attribution allows it to be assumed that the panel was from an altarpiece painted for a church in the area of Daroca. The corpus of works by this master was defined by Chandler Rathfon Post in 1947,[7] although this specialist increased it in the appendices of his *A History of Spanish Painting*. The recent restoration of the retables in Langa del Castillo and Retascón allowed María del Carmen Lacarra to make an opportune association between these two altarpieces and some documents related with Martín del Cano, a painter documented in Daroca between 1411 and 1421.[8] By connecting these documents and the works attributed to the Master of Langa, she has revealed the artistic personality of a new Aragonese International Gothic painter.

The work by Martín del Cano that should be referred to as the closest parallel to the *Saint*

1 This decoration appears in the Langa retable, *The Virgin and Child* formerly in the Bauzá collection, and in the *Saint Matthew* from the predella of the *Altarpiece of Saint Michael and the Virgin* in Daroca, which we will discuss later.

2 We find the same brown-toned polychromy as that seen in the lower part of each niche in the central panel of an altarpiece formerly in the Kress collection in Birmingham. See Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number 1582 BW. Cf. Gudiol 1971, p. 76, cat. 97, with an attribution to the circle of Nicolás Solana.

3 Post 1958, pp. 600-601, fig. 254.

4 In 1970 it was shown at the CINOA art fair in Amsterdam (*Kunsthandelaar* 1970, p. 24 and 97, cat. no. 37). In September 1982 it was shown at the Orangerie fair held at Schloss Charlottenburg in Berlin. The corresponding catalogue entry stated that the panel was accompanied by a report by the celebrated art historian Walter W. S. Cook (*Orangerie* 1982, p. 68, cat. no. 15/1).

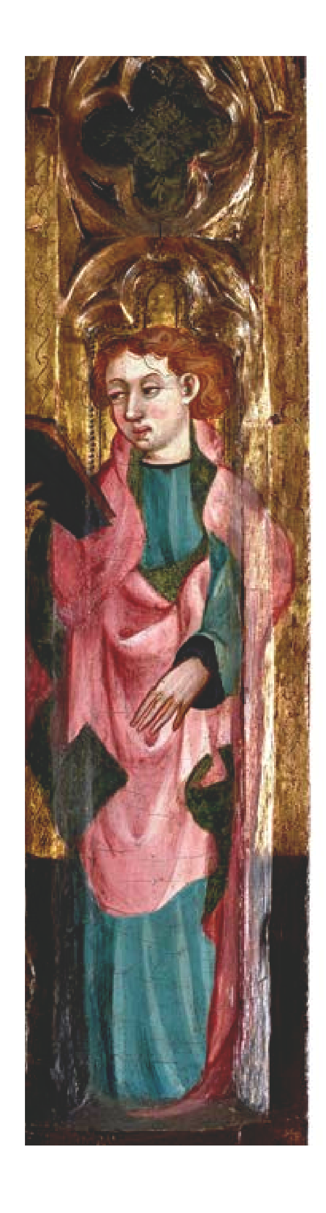
5 For Losbichler, a former Gestapo agent who later lived in Barcelona where he was active as an art dealer, see Velasco 2015a, vol. I, pp. 543-544.

6 Post 1958, p. 601, fig. 254.

7 Post 1947, pp. 778-783, figs. 320-323.

8 Lacarra 2012a; Lacarra 2012b. A first attempt at identification by the same author in Lacarra 1996, although only focused on the Saint Cecilia in the Museum of the collegiate church of Daroca.





Martín del Cano, *Saint Peter Enthroned* (detail).

Peter is the main panel of the altarpiece in Langa del Castillo. The similarities are undeniable given that both respond to the same model, which must have enjoyed some success in the master's workshop and have been repeated for different commissions. We can see the same model in the *Altarpiece of Saint Michael and the Virgin* now in the collegiate church of Santa María de los Corporales in Daroca.

This type of depiction of Saint Peter is also employed in another altarpiece in Daroca, made for the parish church of San Pedro and now in the Museo Colegial.[9] The fact that this type of image was widely disseminated in Aragon is demonstrated by the existence of a principal panel of an altarpiece which follows exactly the same model. Post attributed it to the Master of Lanaja, now known to be Blasco de Grañén, an association that is now rejected on stylistic grounds.[10]

The similarity between the *mazonería* (carpentry) of the panel that we are studying and the one in the altarpiece of Langa del Castillo is striking, so we can deduce that

9 Post 1950, pp. 323-326, fig. 126; Gudiol 1971, p. 41, 76, cat. 94, fig. 122; Mañas 2014, p. 230.

10 Post 1941, p. 669, fig. 312.



Martín del Cano. *Altarpiece of Saint Peter and the Virgin* (detail). Tempera and gold on panel. Diputación Provincial de Zaragoza. © Daniel Pérez / DPZ

Martín del Cano worked with the same carpenter in both cases. Similar woodwork, albeit now lost, was used to frame the *Saint Cecilia* in the Museo Colegial in Daroca,[11] with six female saints surrounding the principal image and located in identical niches. The same arrangement is present in *The Virgin and Child* formerly in the Bauzá collection,[12] and in the two principal panels of the *Altarpiece of Saint Michael and the Virgin* in Daroca.

We can find similar architectural frameworks on other altarpieces produced in the Daroca area, including the *Altarpiece of the Virgin* for Encinacorba, which survives in part in the parish church there. Its style is close to that of Martín del Cano, although it cannot be attributed to him. This is also the case with the above-mentioned and now dispersed *Altarpiece of the Virgin* attributed to the Master of Retascón, on which Martín del Cano collaborated. We should mention again the *Altarpiece of Saint Peter*, now in the Museo Colegial in Daroca and attributed to Nicolás Solana. It should also be noted that the panel signed by Solana which was used to construct his corpus, namely a depiction of two apostles formerly in the Juñer collection,[13] has the same frieze with quatrefoil lozenges. And also by the same painter, we can cite two lateral sections of an altarpiece in the Galleria Parmeggiani (Reggio Emilia, Italy), with many similarities in the treatment of the woodwork.[14]

Moreover, in the principal panel of the altarpiece in Langa del Castillo, the lateral narrow panels with saints have the same decorative treatment, and the niches comprise comparable architectural elements. These coincidences also apply to the colour, as the saints flanking Saint Peter in the Langa panel have clothing of similar red and blue tones. Also interesting is the choice of the apostles depicted in the narrow panels of the present panel and in the main panel in Langa, as both include Saint Paul, Saint John the Evangelist, Saint James the Greater and Saint Andrew. We also find the painter's habit of extending

11 Esteban 1975, p. 19, pl. VI; Mañas 2014, pp. 236-237, fig. 16.

12 Post 1950, p. 323, fig. 125. The work subsequently entered the Masaveu collection, as confirmed by various photographs in the Institut Amatller d'Art Hispànic in Barcelona (ref. number Gudiol 15493, Gudiol 15494 and 182009).

13 Post 1934, pp. 306-310, figs. 94-95; Gudiol 1971, p. 76, cat. 91.

14 Pérez Sánchez 1988, pp. 16-21.

15 Mañas 1979, pp. 105-108.

16 Criado 2014-2016, p. 168.

17 Canellas 1988, pp. 129-130, docs. 995 and 1005. Cf. Criado 2014-2016, pp. 168-169.

the saints' tunics, hands and attributes over the moulding of the narrow panels.

Stylistically, a comparison between *Saint Peter Enthroned* and the principal panel of the Langa del Castillo altarpiece (Fig. 1), reveals some differences that should be interpreted in the context of Martín del Cano's career and as a demonstration of the variable results produced by a workshop that employed a range of formal solutions. Fabián Mañas recognised that the former Master of Langa "must have had a prolific workshop in Daroca [...] given that there are various works associated with his style in the collegiate church in that city." For that author it seemed clear that this was a group of paintings produced in a workshop and not just by a single master.[15] More recently, Jesús Criado has also expressed doubts concerning the stylistic uniformity of the works grouped around the Langa altarpiece, particularly the above-mentioned *Altarpiece of Saint Michael and the Virgin*.[16]

The stylistic evidence leaves no doubt with regard to the attribution of *Saint Peter Enthroned* to the Master of Langa. The clearest stylistic coincidence is perhaps the one that can be established with the central panel of the *Altarpiece of Saint Cecilia* in the Museo Colegial in Daroca, which is the only work by the master that can be dated with some precision, shortly after 1421.[17] This fact could be used to propose an approximate date for the present panel, which cannot be too far from that year. Whatever the case, the chronological period of 1411 to 1421 corresponding to the known activity of Martín del Cano offers a sufficient approximate timescale.





5

MARTÍN DEL CANO

(Doc. 1411-1421)

The Entombment of Christ

Daroca (Zaragoza), ca. 1420

Tempera on panel

92 ⋕ 61 cm

PROVENANCE
Galería Velázquez, Madrid, 1967; Manuel González Collection, Madrid (ca. 1980).

LITERATURE
Pintura 1980, pp. 98-99.



When José Gudiol saw the present panel in 1967, he recognised it immediately as a "secure work of the painter studied by Post under the name of the Master of Langa".[1] The panel became known through its participation in the exhibition *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, held in Zaragoza, when it was already attributed to the Master of Langa, today identified with Martín del Cano. During the exhibition, it was photographed by the Institut Amatller d'Art Hispànic, which preserves a number of negatives dated that same year and recording the work as preserved in a private collection in Madrid.[2]

The origin of the panel is unknown, but bearing in mind that Martín del Cano was an established master with strong links to the town of Daroca, it must be supposed that the work formed part of an altarpiece that came from there or a nearby locality. When it was shown in the exhibition mentioned above, it was thought to have belonged to a predella dedicated to the Passion.

Fig. 1. Reconstruction of the original altarpiece with *The Epiphany* (art market, Spain), *The Virgin and Child* (Madrid, Bauzá collection), and *The Entombment of Christ* (cat. 5).

The *Entombment of Christ* is shown taking place before a high castellated wall that hems the scene into a small, intimate courtyard which evokes the circular shape of the Holy Sepulchre. Christ's body, naked save for a loincloth and covered in trails of blood that run from his wounds, has just been lowered by Nicodemus and Joseph of Arimathea into an elaborate pink stone tomb, carved with dished roundels and pseudo-Kufic letterform patterns within narrow panels around its two visible sides. Leaning over the tomb is the figure of the Virgin, shrouded by a blue mantle that falls open in places to reveal flashes of a stunning red lining. She lays her hands palm upwards on Christ's chest in a gesture of exhaustion and despair. Behind her the Magdalene and Saint John raise, clasp and wring their hands in anguish while a further unidentified figure, cowled and enveloped in a pink mantle, attempts to stifle her wails by covering her mouth. This is probably one of the Marys mentioned in the Gospel sources. Finally, we see an earthern ground dotted with sprouting thistle plants and weeds, and a single running fountain in the form of a micro-architectural church from which subtle jets of water flow.

The panel displays richly worked gilding, as seen in the haloes worn by all the figures, most of them circular with the exceptions of those of Joseph of Arimathea and Nicodemus, which are polygonal. All are decorated with delicate vegetal motifs rendered in punch work, and all have a black exterior outline. Above the circular castellated wall, there is also a background made from metallic gold foil. The wooden surround is the original, and is articulated on the basis of a large arch subdivided on the interior into a succession of polyfoil round arches with small fleurons at the joints between them. The interstices of this arch are decorated with motifs of Gothic tracery

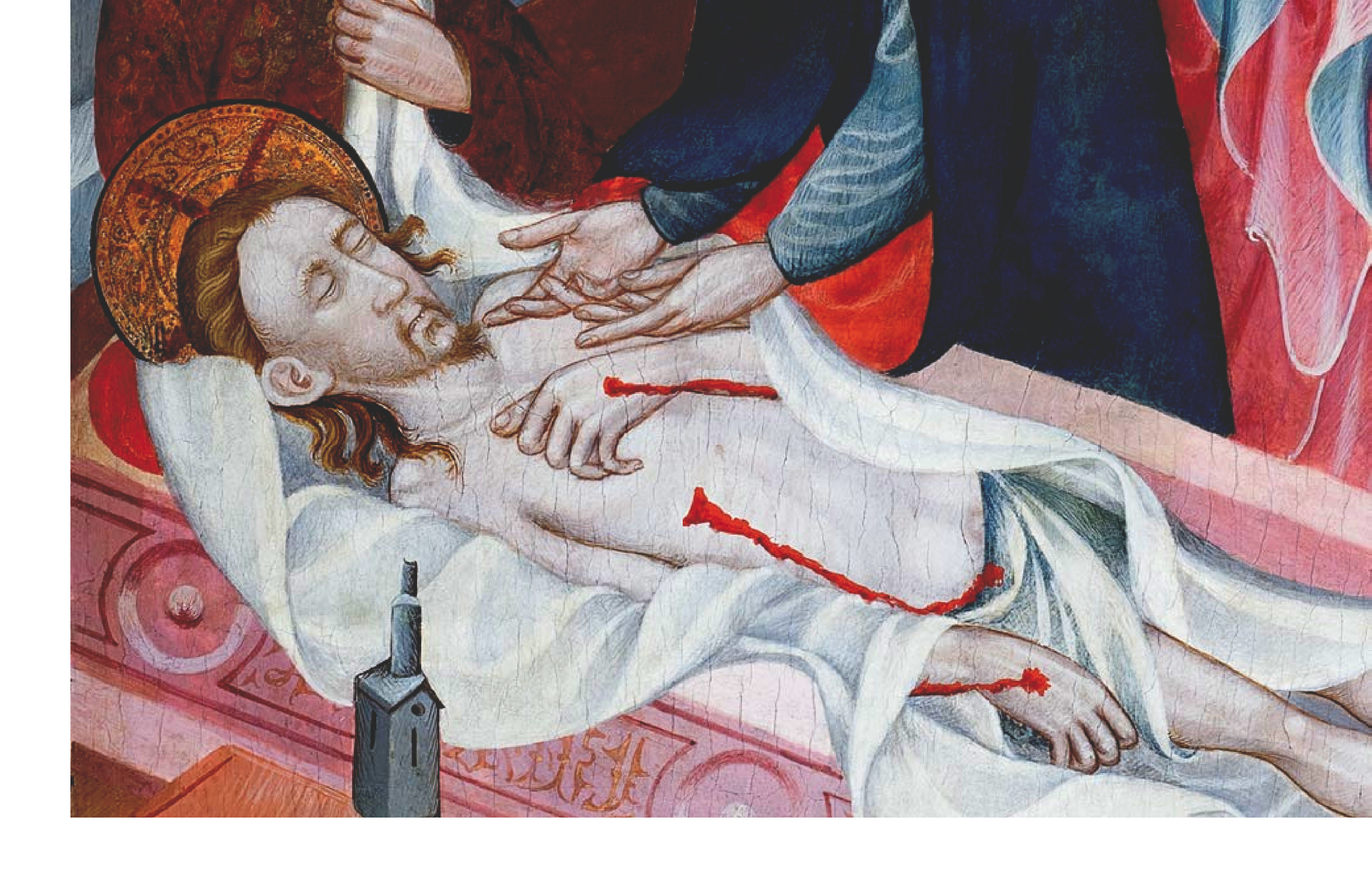


Fig. 2. Martín del Cano. *The Entombment of Christ* (detail).

a vesica piscis drawn from the Flamboyant architectural repertoire. A close study of the old photographs reveals that this surround has been restored. The uppermost moulding and the outer fillets of the frame are replacement sections. In addition, there were spiral columns originally nailed onto the lateral ends of the panel, but these were subsequently removed. The mark they left on the surface, still visible in the old photographs, was repainted and covered with the gilt moulding that now runs around the whole exterior perimeter of the panel.

It is very likely that the table was part of the same altarpiece as the panel with the *Virgin and Child* formerly in the Bauzá collection and subsequently in the Masaveu collection (Fig. 4).[3] This is suggested by the iconography, the style and the punch work of the haloes, which have the same motifs. There is also a correspondence of size between the panels, as *The Virgin and Child* measures 185 x 119 cm[4] and *The Entombment of Christ* measures 92 x 61 cm. The altarpiece can be enlarged with the addition of an *Epiphany* (102 x 65 cm) which was on the Madrid art market a few years ago (Pedro Jiménez), as suggested by the style, type of punch work of the haloes, iconography and similar size to the above-mentioned panels.[5]

The three panels may have formed part of a Marian altarpiece with an extensive iconographic development. Bearing in mind the narrative distance between the *Epiphany* and the *Entombment of Christ*, the cycle may be supposed to have begun with scenes dedicated to the childhood of the Virgin, continuing with the joys of Mary and ending with episodes devoted to the Passion. Notwithstanding the proposed hypothetical reconstruction of the altarpiece preserved at the Institut Amatller d'Art Hispànic (Fig. 1),[6] various arguments make it unlikely that our panel formed part of the main body of the altarpiece. In the first place, as is typical of early *banco* sections in the Iberian Peninsula, the grain of the wood panel runs horizontally and the arcade of the frame is engaged directly onto the painted surface. In the second place, it must be taken into account that the wooden

1 Written communication with Galería Velázquez, Madrid, dated 13 February 1967.

2 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Z-5329, Mas Z-9846, Mas Z-9847, Mas Z-9848 and Mas Z-9849.

3 Post 1950, p. 323, fig. 125. Its transfer to the Masaveu collection is corroborated by various photographs at the Institut Amatller d'Art Hispànic in Barcelona (ref. number Gudiol 15493, Gudiol 15494 and 182009).

4 The dimensions of the panel are known from the photographic card entry in the Institut Amatller d'Art Hispànic in Barcelona (ref. number Gudiol 15493, Gudiol 15494 and 182009).

5 For the dimensions, see Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number 182003, 182004, 182005, 182006 and 182007.

6 Institut Amatller d'Art Hispànic, image number 00182010, object number 16381 (Maestro de Langa folder).

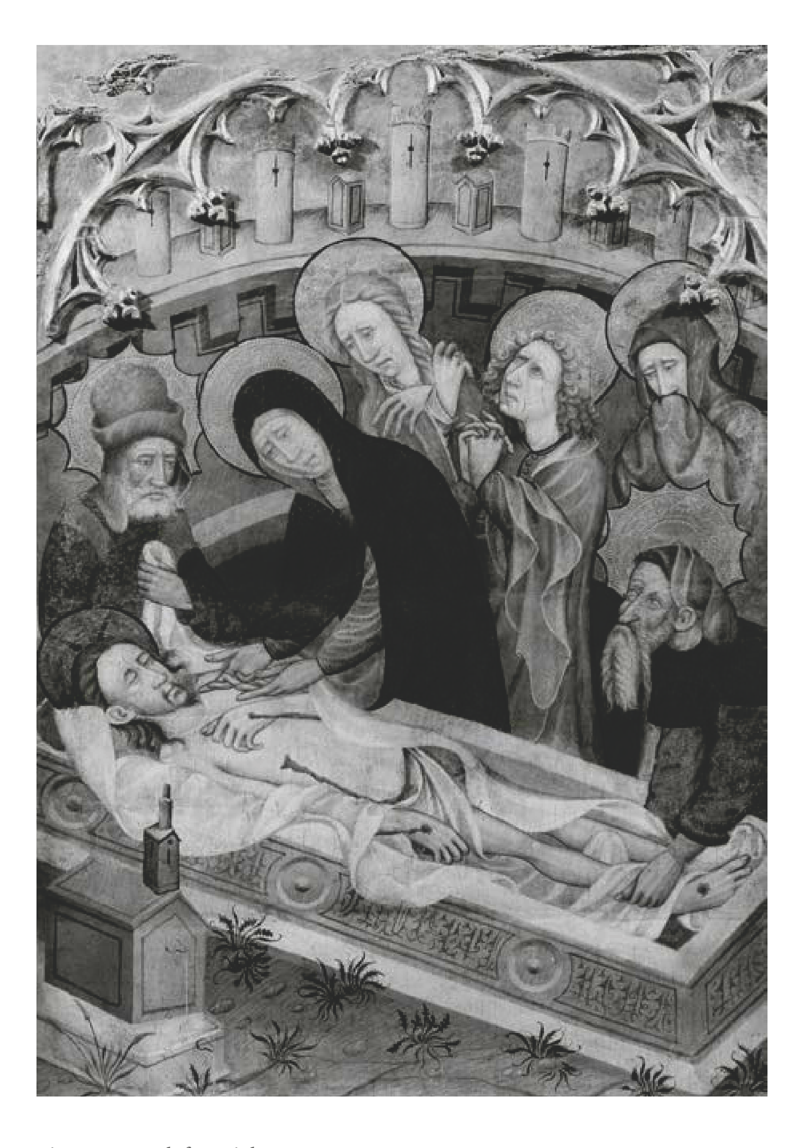




Fig.3, 4. From left to right: Martín del Cano (doc. 1411-1421). *The Epiphany* © 2019 Institut Amatller d›Art Hispànic - im. 05583007 (foto Institut Amatller Z-5329 / 1980); Martín del Cano (doc. 1411-1421). *The Virgin and Child* © Institut Amatller d›Art Hispànic - im. 00182009 (foto Gudiol-15493 / 1941-1945).

framework of the panel differs from the one the *Epiphany* must have had, since its format is different and it is rather taller. This could indicate that the two panels occupied different places in the ensemble. Overall, then, the indications are that the panel with the *Entombment of Christ* formed part of the predella of the altarpiece, where it must have been accompanied by other episodes from the Passion. In this respect, the wooden surround of the panel is very similar to the one seen on the panels of the predella of the Langa del Castillo altarpiece.

This remarkable vision of Christ's entombment is a good example of the Aragonese International Gothic style, which blends aspects of the harsh local tradition with European influences and the tendencies of contemporary Valencian and Catalan painters. The political union of the different territories of the Crown of Aragon led the inland painting centres of Zaragoza and Daroca to look towards their coastal neighbours like Valencia and Barcelona for cultural inspiration and exchange. Indeed, prior to the last decade of the fourteenth century, some retables in

central Aragon tended to be imported from Catalonia,[7] but the present piece is a product of the first generation of indigenous Aragonese retable production.

There is no doubt whatsoever regarding the attribution of the panel to the former Master of Langa, recently identified as the painter Martín del Cano.[8] The altarpiece of which the panel formed part conformed to the structural model found in other works by the painter, as we can appreciate if we compare the narrow panels that accompany the panel of the *Virgin and Child*, which recall those found on the Langa del Castillo altarpiece.[9] In the meantime, the composition and organization of the scene, despite the different subject matter, is very similar to that found in the *Lamentation over the Dead Christ* from the Langa altarpiece, where Jesus is seen to have received an analogous anatomical treatment. The faces of Saint John the Evangelist and Christ on the *Entombment* panel are identical to those of the same characters on the panel of *Christ, Man of Sorrows* on the Langa altarpiece. Saint John's face moreover closely resembles those of the Virgin and the king on the left-hand side of the *Epiphany* which appeared on the Madrid art market and formed part of the same retable. We must add that the saint on the left with a polygonal halo displays facial features and a position of the head that resemble those of Saint Peter in the other panel studied in this catalogue. Moreover, the beard of the second figure with a polygonal halo is similar to that of the apostles Saint James and Saint Andrew seen on the narrow panels accompanying the aforementioned *Saint Peter*.

Martín del Cano was an Aragonese painter who, along with his contemporary Nicolás Solana, dominated the artistic landscape of Daroca in the first third of the fifteenth century. First brought to wider attention by the far-reaching studies of Chandler Rathfon Post in 1947,[10] he was named the Master of Langa for his execution of the main altarpiece of the church of San Pedro in Langa del Castillo. Dated between 1418 and 1425, the Langa retable has long formed the touchstone for the attribution and dating of other surviving panels, and a date for the present work within the same time bracket seems germane considering its stylistic union with the eponymous retable. This chronology has been confirmed by the identification of the Master of Langa with Martín del Cano, a painter documented in Daroca between 1411 and 1421.

Post attributed a number of works painted for rich ecclesiastical contexts within the Daroca region to the Master of Langa, including the altarpiece of the parish church of San Miguel (now in the Collegiate Church), dedicated to the Virgin and Saint Michael, another for the Municipal Hospital in Daroca (now in the museum of the Collegiate Church), and a large retable painted in collaboration with the Master of Retascón in the early 1420s for the church of Nuestra Señora at Retascón (Zaragoza). Among the scattered works of which the provenance is unknown, mention should be made of a panel depicting the *Virgin and Child with Angels* at the Museum of Fine Arts in Houston (inv. 58.6). Typical of all the known works grouped under the authorship of Martín del Cano is the sharply curving perspective of their depicted settings, the strong *trompe-l'oeil* of their architectural enclosures and decoration, the consternated facial types of their figures, and a vivid colour palette dominated by pinks, oranges and reds. All of these features characterise the present painting strongly.

7 Berg-Sobré 1989, 93-4.

8 Lacarra 2012a; Lacarra 2012b.

9 See the photograph reproduced in this catalogue in the entry corresponding to the same artist's *Saint Peter*.

10 Post 1947, pp. 778-783, figs. 320-323.



6

PERE GARCÍA DE BENAVARRI

(Doc. 1445-1485)

Two Predella Panels Depicting Saints Peter, Paul, James the Greater and Anthony Abbot

Zaragoza, ca. 1445-1450

Tempera on panel

89 × 120 × 13 cm (Saint Peter and Saint Paul)

88.5 × 121 × 13 cm (Saint James and Saint Anthony Abbot)

PROVENANCE
Private collection, Spain.

RELATED LITERATURE
Velasco 2015a, Vol. II, pp. 340-348, cat. 3, figs. 149-157.



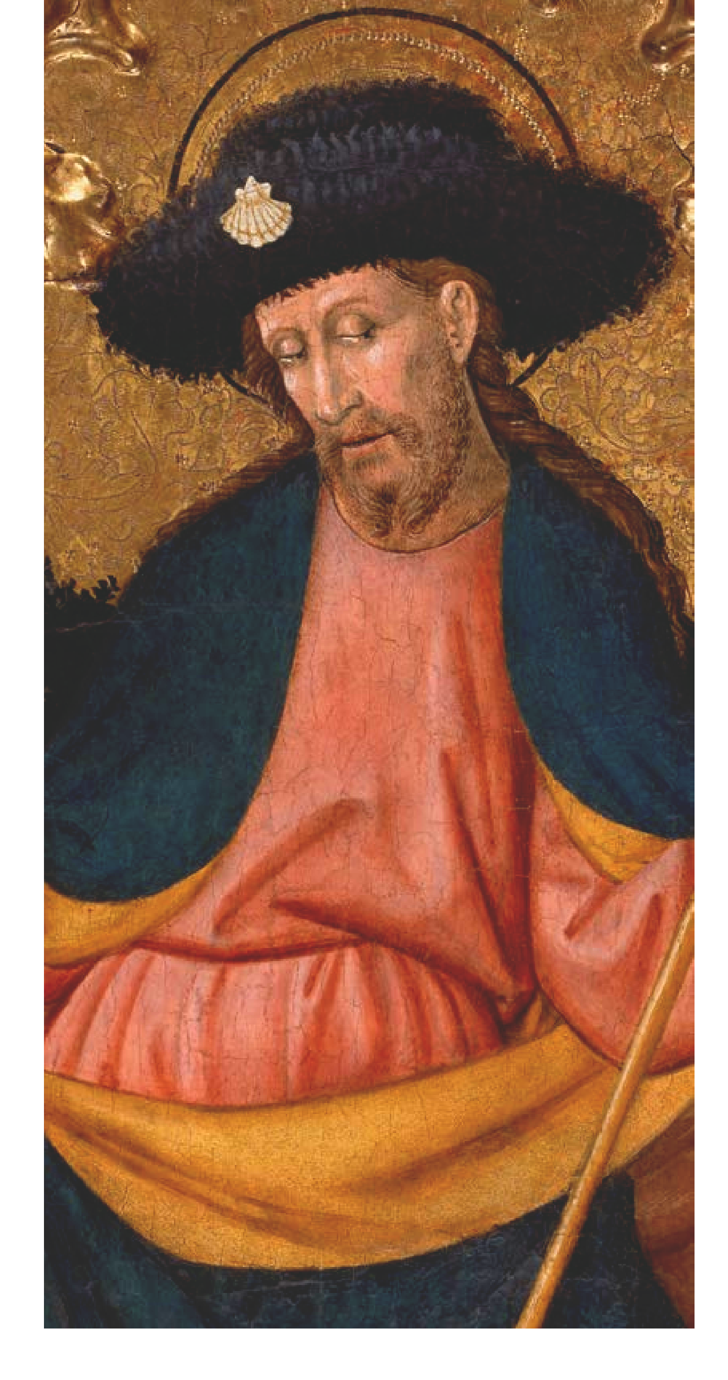





Pere García de Benavarri, *Two predella panels* (detail).

These are two predella panels previously unpublished in the literature on the painter Pere García de Benavarri. Of high quality and in an exceptionally good state of conservation with regard to the pictorial surface, their recent appearance on the art market adds a new work to the painter's initial period when he lived in Zaragoza around 1445-50.

The panels are grouped in two pairs. Read from left to right, the first figure is Saint Peter. Depicted in three-quarter profile and looking to the viewer's right, he has a thick grey beard of the same tone as his curly hair. He is seated directly on the ground with keys delicately supported between his fingers, while in his left hand he has an open book. Peter wears a white tunic with striking broken folds gathered at the waist and at the bottom. Over this is a reddish mantle which imitates silk brocades of the period on the exterior while the lining is a plain blue. The entire mantle has a gold border decorated with numerous pearls and cabochons including precious stones, elements also present on the brooch that fastens the mantle at the breast. The Prince of the Apostles is in an exterior location, surrounded by a natural setting of rocks and vegetation. The rocks are steep and jagged, reflecting the habitual forms used in the International Gothic style. The artist executed this background with gold leaf to which he applied punched decoration of highly





stylised foliate motifs. Saint Peter's golden halo stands out against this background.

On the right of this panel is the image of Saint Paul, who normally forms a pair with Saint Peter. He is presented frontally, his head turned to the viewer's left, resulting in an interesting interplay of diagonals between this panel and that of Saint Peter. Paul is shown as bald, following tradition, and with a large beard. In his right hand he holds a sword, and in his left he has a book with gilt fore-edges. Paul wears a pinkish tunic with tubular folds and a mantle that is a deep blue on the outside and orange inside. The natural setting and gilded background are comparable to those in the panel of Saint Peter.

The second pair of panels depicts Saint James the Greater and Saint Anthony Abbot. The former is shown frontally, his body slightly turned to the viewer's left. In his left hand he holds his staff, which, together with his black fur hat with a cockle shell on the front, identifies him as a pilgrim. James's tunic is pinkish in colour and he wears a mantle that is blue on the exterior and yellowish inside. Saint Anthony Abbot appears in a similar pose to Saint James. He wears the dark, full-length habit of the Antonine Order. His brown tunic is visible underneath, particularly around his feet, while his mantle is dark and has a 'tau' cross at the breast, the Order's best-known symbol. Anthony is depicted as a venerable old



Pere García de Benavarri, *Two predella panels* (back).

man with a long, curly grey beard and a cap that covers his ears. In his left hand is an open book while his abbot's crosier rests on his right arm. At Anthony's feet is a small pig, identifying him as the patron saint of animals.

Due to the physical characteristics of this pair of double panels, it is evident that they are the *casas* which occupied the far ends of an altarpiece predella. The gilded tracery is original and is extremely well preserved. Each panel has a mixtilinear arch at the top with a lobed interior and a foliate boss at the top centre. The extrados of the arch is decorated with pierced tracery in a *vesica piscis* pattern while the interior of the lobes is ornamented with blue *estofado*. The two sides of each panel are flanked by architectural pinnacles topped by sprays, except for Saint Peter's, for which only the left one survives. The outer moulding is the original one.

The considerable size of these predella panels indicates that they were originally part of a large-format altarpiece that must have been painted for the high altar of the church for which it was made. The arrangement of the saints, their poses and the direction of their heads all suggest the location of each pair within the predella: Saint Peter and Saint Paul on the far left, and Saint James and Saint Anthony Abbot on the far right. It can thus be deduced that there was another panel in the centre or, probably, a *sagrario* (tabernacle).

The style of the panels leaves no doubt with regard to their attribution. This is a work by the painter Pere García de Benavarri, an artist documented between 1445 and 1485 in different parts of Aragon and Catalonia. In specific terms, these panels reveal his initial style, found in his earliest known works painted in or near Zaragoza, where he is documented between



1445 and 1449, such as the *Villarroya del Campo Altarpiece* or the now dispersed *Altarpiece of the Virgin*.[1] Precisely these predella panels were part of this dispersed Marian altarpiece (Fig. 1), and their discovery provides new and valuable information on one of his most important works. Its original location is unknown but it can be assumed that it was painted for the high altar of a church near the city of Zaragoza.[2] Until now, information existed on a considerable number of the panels that comprised the upper section but nothing was known of the predella. At the present time, the other surviving known panels are the following:

- *The Virgin and Child with a Donor and Angel Musicians*: on the art market with Xavier Vila (Barcelona, 1982). Size: 162 x 100 cm.

- *The Adoration of the Christ Child and the Epiphany*: private collection, Moulins-sur-Allier (France, before 1958). Size: unknown.

- *The Presentation of Christ in the Temple*: Bacri Frères (Paris, prior to 1938); private collection (Paris, unknown date); Aste Boetto (Genoa, 2011); Galería Coll & Cortés (Madrid-London, 2012). Size: 100 x 65 cm.

- *The Resurrection of Christ*: Bacri Frères (Paris, prior to 1938); private collection (Paris, unknown date); Aste Boetto (Genoa, 2011); Galeria Coll & Cortés (Madrid-London, 2012). Size: 100 x 65 cm.

- *The Ascension*: Mateu collection (Barcelona, prior to 1941). Size: unknown.

- *Pentecost*: Mateu collection (Barcelona, prior to 1941). Size: unknown.

- *The Announcement of the Death of the Virgin*

1 For Pere García de Benavarri, see Velasco 2012a; Velasco 2015a, which includes the extensive bibliography on this artist.

2 On that altarpiece, see Velasco 2015a, vol. II, pp. 340-348, cat. 3, figs. 149-157.



Fig 1. Reconstruction of Pere García de Benavarri's *Altarpiece of the Virgin* by the author.

and *The Dormition of the Virgin*: García de Haro collection (Barcelona, prior to 1941); Domènec Teixidó collection (Barcelona, until 1961); Museu Nacional d'Art de Catalunya (entered in 1961; inv. 69113). Size: 92 x 122 cm (the two panels together).

- *The Transfer of the Body of the Virgin* and *Saint Thomas Receiving the Girdle of the Virgin*: private collection, Moulins-sur-Allier (France, prior to 1958). Size: 98 x 123 cm (the two panels together).

In the early twentieth century, Chandler Rathfon Post studied a large group of retable panels that were with the art dealers Bacri Frères in Paris, and in several collections. Post was not sure whether to associate them with two or three different altarpieces.[3] For his part, Gudiol attributed all the panels to the Master of Riglos although he regrouped them into two different series.[4] Some years ago, Francesc Ruiz revived Post's theory and considered the panels to be part of a single work. He offered a hypothetical reconstruction in which he followed the model of the Villarroya del Campo altarpiece. Ruiz's reconstruction is fairly plausible bearing in mind the known dimensions of some of the panels and the similarities evident in the gilding and carpentry. The cycle is structured through twelve episodes.[5]

With regard to the lost central panel which must have been the focal point of this Marian altarpiece, it is very likely that it depicted an image of the Virgin and Child enthroned similar to the one in Villarroya del Campo and based on the Marian model disseminated by Blasco de Grañén in some of his altarpieces. This model is to be found in a panel that was on the Barcelona art market in 1982 with Xavier Vila.[6] At the bottom, on the viewer's right, is a kneeling male donor, while in the centre of this area is a truncated coat-of-arms with a black bird and a castle in the field, possibly against a gold background (the black and white photographs used for the present study make this impossible to confirm). This coat-of-arms should be associated with the donor or promoter of the altarpiece. Similar arms are generally associated with the Martínez family, but this question cannot be pursued further. Nothing is known of the provenance of this central panel, but the presence of the above-mentioned coat-of-arms may allow a more precise origin to be established for it in the future, as well as for the altarpiece as a whole.

Until now, the reconstructions proposed by scholars who have looked at this retable did not include the predella panels as their existence was unknown. Their appearance on the art market resolves this issue since the framing elements and the correlation with the size of the known panels makes the association certain. The height of the predella panels (88-89 cm) fits perfectly with the overall proportions of the altarpiece, given that the height of the panels in the principal section varies between 92 and 100 cm. With regard to width, the 120-121 cm which the predella panels all measure is exactly the same as that of the width of the sections of the altarpiece, with the result that the width of each predella panel exactly matches that of the panels above it. There is also complete coincidence in the style, the treatment of the wooden elements of the structure, and the decorative motifs in the gilding.

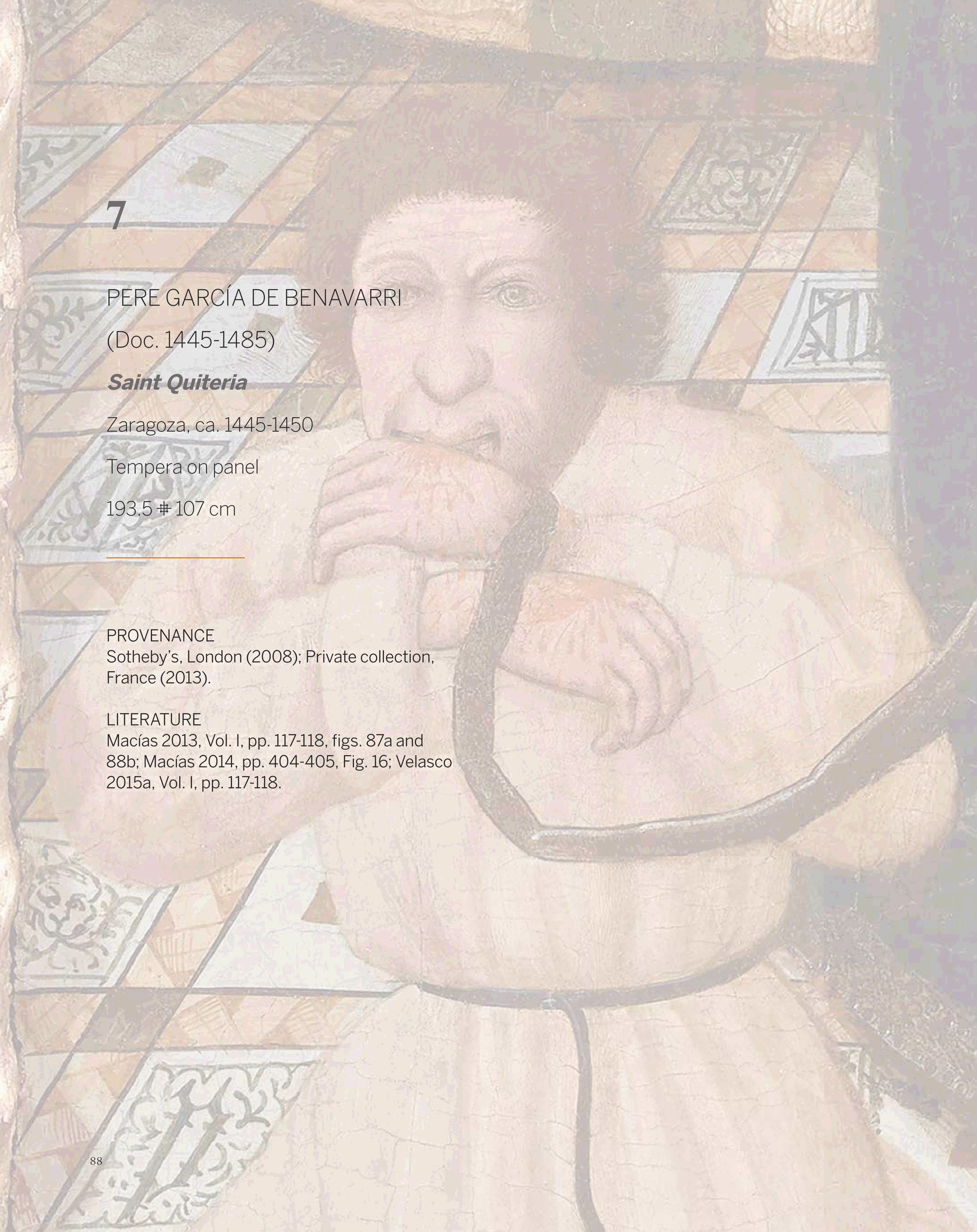
All the above indicates a group of panels with striking stylistic and decorative unity which formed part of an important, large-scale altarpiece that must have been around 5 metres high and more than 3.5 metres wide. Whatever the case, the fact that the predella panels can be ascribed to this retable is an important discovery for the historiography of this now sadly dispersed altarpiece.

3 Post 1941, pp. 29-37; Post 1958, p. 687, fig. 302.

4 Gudiol 1971, p. 79, cat. 176. The information that accompanies the photographs in the Institut Amatller d'Art Hispànic (no photo number, Master of Riglos folder), reads "En el extranjero. Riglos. Retablo de la vida de Jesús. Maestro de Riglos" (Abroad. Riglos. Altarpiece of the Life of Christ. Master of Riglos). The Riglos provenance cannot be demonstrated. Among the images in the Institut Amatller, there are none of *The Presentation of Christ in the Temple* or *The Resurrection*, which makes it impossible to know if Gudiol considered them to be from the same altarpiece.

5 Ruiz 1999a, p. 134; Ruiz 2000, pp. 292-293. The existence of a possible *Visitation* is taken from Macías 2013, p. 98. See a graphic reconstruction in Macías 2013, fig. 59.

6 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas E-6209 / E-6213: in the information accompanying the photographs the panel is attributed to the Master of Riglos. It was first mentioned in Ruiz 1999a, p. 134, who emphasised the undeniable similarities with the composition on the same subject in Villarroya del Campo, albeit without establishing a direct link between the altarpiece with the Marian panels under consideration here. This was suggested for the first time in Velasco 2005-2006, pp. 100-101.



7

PERE GARCÍA DE BENAVARRI

(Doc. 1445-1485)

Saint Quiteria

Zaragoza, ca. 1445-1450

Tempera on panel

193.5 ⋕ 107 cm

PROVENANCE
Sotheby's, London (2008); Private collection, France (2013).

LITERATURE
Macías 2013, Vol. I, pp. 117-118, figs. 87a and 88b; Macías 2014, pp. 404-405, Fig. 16; Velasco 2015a, Vol. I, pp. 117-118.



This tempera on panel was first published by Guadaira Macías in 2013 in her doctoral thesis with an attribution to the Master of Riglos.[1] According to that author, the panel had been sold at Sotheby's in London in 2008 and was in a French private collection at the time of publication.[2] At a later date I focused on the painting in my doctoral thesis, although only on the basis of the photograph published by Macías. The conclusions drawn at that point were not particularly accurate or correct given that I opted to locate the work in the stylistic context of the break-up of Blasco de Grañén's workshop.[3] Having now been able to examine the work at first hand, it is possible to revise that opinion and propose an attribution to the painter Pere García de Benavarri, an association that essentially coincides with Macías's attribution to the Master of Riglos, much of whose oeuvre should be considered to be by García in the present author's opinion.[4]



Pere García de Benavarri,
Saint Quiteria (back)

The panel depicts Saint Quiteria full-length. She holds the martyr's palm in her right hand and a book in the other, in addition to a leather leash attached to a figure representing an individual suffering from rabies, a reference to her well-known protection against that disease. This figure is shown kneeling, and his large eyes and penetrating gaze convey alienation. The same is true of his physical features, particularly his large nose and dishevelled hair. The fact that he is rabid is evident from the way he is biting his hands, from which abundant blood flows.

Saint Quiteria has long chestnut-coloured hair falling down her back, with numerous highlights executed with a fine brush that emphasises the detail. On her head is a crown with striking fleur-de-lys terminals and inset cabochons and pearls around the base. Just behind the saint's head is a gilded halo with delicate, elegant foliate decoration created with punch work. The saint wears an olive green tunic of a velvet-like cloth and around her waist is a yellow girdle with gilt studs. The artist intended to draw attention to the parallel folds of the tunic, applying brownish glazes over the green and defining the folds with imprecise whitish lines. The result is to create a very striking shot effect that is particularly evident at the level of the breast. The V-shaped neck of the tunic is gold in colour and adorned with pearls and cabochons. Hanging from it is a small pearl cross with arms of equal length.

Over Quiteria's tunic is a deep blue mantle painted in azurite. The exterior is embellished with a decoration based on winged gryphons holding slender, schematised foliate shoots in their claws. Applied with mordant gilding, these creatures have now deteriorated and are greyish in colour.[5] The plants on which they rest are painted in a pale blue that strongly contrasts with the azurite (which has darkened over time) which prevails in the mantle. The inside of the mantle is yellowish in colour, as can be seen in the central opening. Running around the edge of the mantle is a border covered with silver leaf and with tinted varnish applied on top.

The majestic figure of Saint Quiteria rises up imposingly in an interior that emphasises her presence. The ceramic tile flooring alternates white tiles with a small square in the centre with others that are clearly based on the blue and white tiles produced in Manises and Paterna. The saint's dignity is emphasised by the cloth of honour that occupies most of the background of the composition. It is executed in metal leaf, probably silver, over which the artist applied tinted varnish (*corladura*). The surface is covered with punch work and foliate motifs painted with a red pigment.

Finally, the entire outer edge of the panel is framed by a turned and gilded moulding with an interlaced pattern, of which only the side sections are original. The upper and lower sections must have been added when the work appeared on the art market or during an old restoration. In this kind of panel, the two lateral sections normally rested on base elements of architectural form that were in this case replaced by two sections of moulding in order to unify the appearance.

Saint Quiteria was a fifth-century saint whose cult was particularly venerated in the Iberian Peninsula during the medieval and early modern period. It was introduced to Castile in the twelfth century by Bernardo de Agén, Bishop of Sigüenza, who made her the patron saint of his diocese. From there it extended to the Crown of Aragon, becoming particularly well established in Aragon, notably Zaragoza. This saint was regularly invoked against rabies, the plague and any type of infectious disease, ills that constantly afflicted medieval society.[6]

One of Quiteria's principal attributes is the figure that she holds on a leash or chain, as in the present panel and in a second work by Pere García de Benavarri, an altarpiece executed for an unknown location and now divided between the Museo Nacional del Prado and the Museu Nacional d'Art de Catalunya. In its predella, now in Barcelona, Quiteria appears with this attribute.[7] Notable in both images is a detail that distinguishes them from the other known depictions, namely the rabid man's action of biting his hands. This clearly indicates that the image is intended to associate him with the illness of rabies and to show its effects.

The style of the present panel leaves no doubts with regard to its attribution. This is a work by the painter Pere García de Benavarri, who is documented as present in different towns in Aragon and Catalonia between 1445 and 1485. The present painting's stylistic traits point to the artist's first period of activity when he was living in Zaragoza, undertaking various commissions for towns near the capital between approximately 1445 and 1449. For example, his early works habitually include female figures with downturned heads and self-absorbed

1 Macías 2013, vol. I, pp. 117-118 and vol. II, figs. 87a and 88b.

2 Macías referred to the work again in a second text in which she summarised some of the issues discussed at greater length in her thesis. See Macías 2014, pp. 404-405, fig. 16.

3 Velasco 2015a, vol. I, pp. 117-118.

4 On this question, see the introductory essay in this catalogue.

5 These motifs are now deteriorated but their presence allows for a parallel to be drawn with a panel of *Saint Thomas*, formerly in the Pedrol Rius collection. In that work Thomas's mantle has an identical type of decoration. It is attributed to Blasco de Grañén. For this panel, see Gudiol 1971, p. 78, cat. 139. It was sold at auction in Madrid (Finarte, 16 March 1999, lot 70). It had previously been included in an exhibition in Madrid on works from private collections in the region (Piquero 1988, pp. 44-45). Cf. Lacarra 2004, p. 186, fig. 82; Velasco 2015b, pp. 167-168.

6 On her cult and iconography, see the recent studies by Scherff 2012 (*non vidimus*) and Scherff 2014.

7 Velasco 2015a, vol. I, pp. 741-745 and vol. II, p. 215, fig. 380.

expressions, such as those present in the panels of the *Villarroya del Campo Altarpiece*, and in the Marian retable now dispersed among various museums and collections.[8]

Other features also strengthen the connection between the present panel and models by Blasco de Grañén while providing information on some aspects of García's training and the origins of his compositional sources. These aspects include the type of saint, depicted full-length and in three-quarter profile, located in an interior space with a tiled floor, a cloth of honour with a curved top and bi-coloured border at the bottom, and a gilded background with punch work decoration above it. This compositional type was undoubtedly devised during the final phase of activity of Blasco de Grañén's workshop as it appears in two altarpieces of that period, those of *Saint Blaise* and *Saint Lucy*.[9] It is evident that they are based on a shared prototype which must have been habitual in Blasco de Grañén's workshop and which Pere García adopted once he became independent of his master around 1449,[10] and as such was no longer associated with the studio of Blasco de Grañén. He adapted it, for example, to a different type of image, that of *Saint Anne, Mary and the Christ Child*, as in the altarpiece formerly in the Deering collection. A similar example is the principal panel of the now dispersed *Altarpiece of the Virgin*.[11]

This model must have enjoyed some success among other masters of the circle of Blasco de Grañén, such as the artist who painted two panels now in the Museu Nacional d'Art de Catalunya depicting *Saint Catherine* (inv. 114746) and *Saint Barbara* (inv. 114747) (Fig. 1), which reveal clear similarities to that of *Saint Quiteria*, as Macías noted.[12] This connection is a striking one, particularly due to the fact that the style of the two panels is very close to that of García de Benavarri. The artist is, however, a different one who appears to have assimilated models from the final period of Blasco de Grañén's workshop. The two panels are very similar in size to the present one (*Saint Catherine* measures 171.7 x 84 cm and *Saint Barbara* 171.5 x 83.5 cm). Numerous characteristics are repeated, as well as additional ones: the form of the room, the ceramic tiled floor, the position of the figures, the way in which the two saints hold their martyr's palm, the girdle with gilt studs worn by Catherine, the crowns with fleur-de-lys and cabochons at the base worn by both saints, the identical punched motifs on the border of Barbara's mantle, the arrangement of the cloth of honour, its bi-coloured lower border in the *Saint Barbara* panel, the halo set against the cloth and the gilded background, and the absence of relief stucco in the haloes and crowns.

Despite the similarities, the idea that these panels are all from a single altarpiece should be rejected as despite the coincidence of size, various aspects indicate that they cannot have formed part of the same work. For example, the different treatment of the ceramic tiled floor, the differences in the foliate decoration of the gilded background, and the presence of gilded woodwork superimposed over that background. With regard to the latter aspect, no traces of woodwork have been detected in the upper part of the *Saint Quiteria* panel and it can thus be ruled out that it has been lost over time. Nonetheless, the coincidences are significant and mean that these panels should be located in the same pictorial context as *Saint Quiteria*; that is, in Zaragoza in the 1440s.

8 Regarding this last altarpiece, see the previous catalogue entry.

9 On these retables, see Velasco 2005-2006; Velasco 2015a, vol. I, pp. 104-119. At the time Post was writing the *Saint Blaise* panel was in the Costa collection (Plainfield, USA) (Post 1941, p. 31, fig. 11), while all trace of the *Saint Lucy* had recently been lost, although that author referred to it. Its recent appearance a few years ago on the art market means that it is once again known (*Sotheby's* 2007, pp. 28-29, cat. 5; Macías 2013, vol. II, p. 494, fig. 75).

10 Documents reveal that by 1449 García was already an independent master who was contracted to execute works on his own account, given that he signed the contract for an altarpiece for the parish church in Villar (Lacarra 1986, pp. 162-164).

11 Velasco 2015a, vol. II, p. 94 and 98, fig. 145 and 156.

12 Macías 2013, vol. I, p. 118 and vol. II, fig. 89, who related them to an anonymous painter of the circle of the Master of Riglos. They were previously published in Post 1941, pp. 25-27, fig. 8.



Fig. 1. Anonymous aragonese, *Saint Catherine.* Tempera and gold on panel. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 114746-000).



Anonymous aragonese, *Saint Barbara.* Tempera and gold on panel. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 114747-000).



8

TOMÁS GINER

(Doc. 1458-1480)

Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar

Zaragoza, ca. 1460

Tempera and gold on panel

176 x 136 cm

PROVENANCE
Paris, Galerie Pardo; Carmen Azañón de Aguirre Collection, Cigarral de la Cadena, Toledo.

LITERATURE
Macías 2013, vol. I, pp. 331-332, vol. II, fig. 217.



This panel depicting *Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar* first came to the author's attention in 2009 when it was offered for sale at Alcalá Subastas in Madrid.[1] Its attribution by the auction house to the circle of the Master of San Quirce, now identified as Pere García de Benavarri, seemed incorrect at that time. The painting was in fact a work of high quality by Tomás Giner, an artist documented in Zaragoza between 1458 and 1480.

Subsequent to its appearance in 2009, the panel was published by Guadaira Macías in her doctoral thesis (2013),[2] with an attribution to the workshop of Tomás Giner on the basis of an old photograph in the Institut Amatller d'Art Hispànic in Barcelona.[3] According to the annotations on that photograph, the panel had been in the Pardo collection in Paris. This must be Galerie Pardo, a reputable gallery on the Boulevard Haussmann run by Roland Pardo and his successors.[4] The presence of the panel in France is confirmed by a newspaper cutting stuck on its reverse that has a photograph of the painting, without the added wings, accompanied by the following caption: *"L'un des plus remarquables chefs-d'oeuvre de l'Exposition, saint Martin partageant son manteau (15e siècle)"*. At an unknown date the painting returned to Spain and was installed in the historic Cigarral de la Cadena in Toledo, an important property that housed a no less significant collection. The estate belonged to Carmen Azañón de Aguirre and the painting remained there until recently as part of the furnishings of the chapel.

The painting depicts the most celebrated episode in the life of Saint Martin of Tours: the moment when he divided his cloak (*paludamentum*, in Latin) with a poor man at the gates of the French city of Amiens. Martin has a halo of gilded stucco with foliate motifs. The cloak is bright red in colour and embellished with a gilt edging over gilded stucco. The saint turns his body and delicately holds the part of the cloak that he intends to give to the beggar. Here Martin of Tours is transformed into an elegant nobleman of the Gothic period, dressed in the French style in a short suit comprising a type of tunic and olive green hose, reflecting the style that arrived in Aragon from the Duke of Berry's court in the fourteenth century.[5] Over these garments, Martin wears what appears to be a short tabard of two pieces of cloth joined at the shoulders, sleeveless and fitted at the waist with a belt. This was a garment typically worn by nobles and knights and was habitually associated with the military. It contributes to giving the saint a slightly bulging torso which, together with the prominent shoulders and puffed sleeves, reflects the French-influenced style of the moment.

Martin's nobility and elegance are further emphasised by other elements *pro ornatu persone*, like his sword. At Martin's neck is an elaborate chain executed in gilded stucco, and he wears a hat or headpiece with a round jewelled badge extending to eight points. Equally elegant are his black leather boots with their extremely long, thin points, resting on solid stirrups. Finally, Martin has spurs with

1. Alcalá Subastas (Madrid), auction 18 and 19 February 2009.
2. Macías 2013, vol. I, pp. 331-332; vol. II, fig. 217.
3. Institut Amatller d'Art Hispànic, dossier 38, "Pintura aragonesa en el extranjero", where it appears with no attribution and no reference number for the photograph.
4. It would seem that this gallery occasionally dealt with Spanish Gothic painting as there are some references to works in its stock in Chandler Rathfon Post's volumes on Spanish painting. This is the case of the three predella panels with scenes of the Passion attributed to the Aragonese painter Nicolás Solana, which have recently reappeared on the art market (Brimo de Laroussilhe, Paris) (Post 1958, pp. 604-606, fig. 256; Herman 2015b, p. 30, fig. 13). The same gallery is also recorded as having different works by Pere García de Benavarri (Velasco 2015a, vol. I, p. 354 and 568).
5. Sigüenza 2000, pp. 145-146.

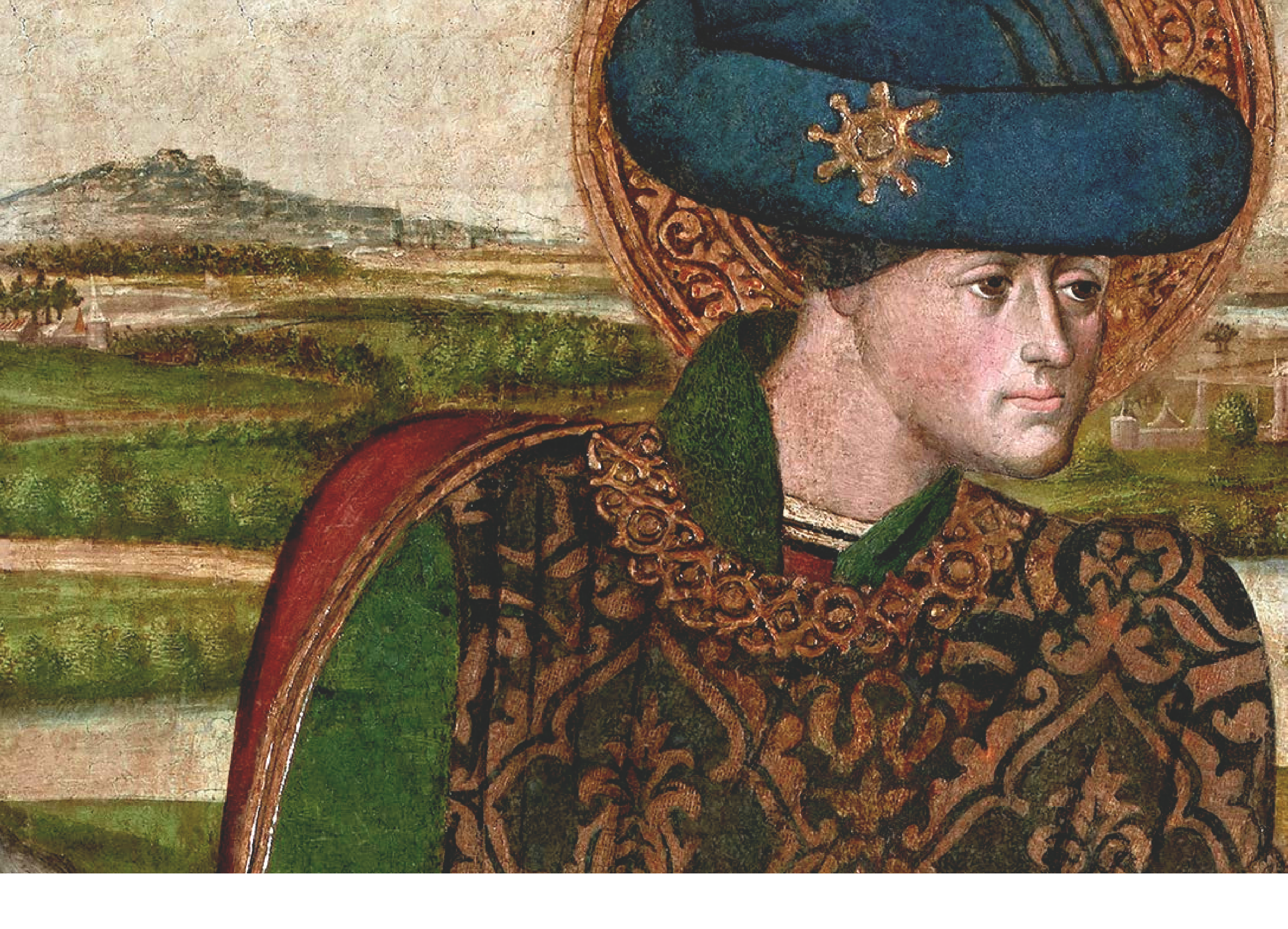


Tomás Giner, *Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar.* (detail)

rowels, another attribute typical of knights and which here emphasises the noble image of the saint. The saint's imposing white horse is one of the most striking elements of the composition. The painter has particularly emphasised the depiction of the trappings, which imitate the Cordovan leather with which these adornments were usually made.

The second figure in this episode is the beggar with whom Martin shares his cloak. The beggar, in fact, was Christ. He is almost completely naked and his arms are crossed over his breast due to the cold. As noted above, this episode took place at the gates of Amiens, explaining the exterior setting with an idealised walled city located just behind the figures. The landscape that provides the framework for the story is equally unreal. Nonetheless, it is worth singling out the treatment and use of detail in the depiction of its elements. These include the foreground vegetation, among which are flowering milk thistle (*Silybum marianum*) and small daisies painted with great naturalism, as well as the shrub on the left of the composition with its spear-shaped leaves and red berries. It seems to be an invented fusion of various species: the strawberry tree (*Arbutus unedo*), butcher's broom (*Ruscus aculeatus*), and a jujube (*Ziziphus jujube*).[6] The use of a relatively high horizon line allowed the painter to depict an extremely broad landscape with sinuous paths, green pastures, some prominent small hills and even the presence of small, almost imperceptible and sketchy buildings surrounded by small clumps of trees.

Saint Martin was a born in Savaria (present-day Hungary). He was the son of a Roman



soldier and as such was obliged to join the army aged fifteen. He served in Italy and in Gaul. Three years afterwards, this event with Christ at Amiens took place, changing his life. The episode led Martin to convert to Christianity and to be baptised. He left the army and established a close relationship with Bishop Hilary of Poitiers, who made him his assistant and appointed him an acolyte. Around 370-71, Martin was made Bishop of Tours. He died in 397 in Candes (Indre-et-Loire).

Martin has passed down in history as one of the most important evangelizers and opponents of paganism in France due to his labours as a *Miles Christi* (soldier of Christ). He became the patron saint of knights, riders and pilgrims. With regard to written sources on the saint's life, the most important is the *Vita Martini* by Sulpicius Severus (ca. 360-425),[7] a text that inspired subsequent accounts, such as that of Paulinus of Péregueux (ca. 463), Gregory of Tours (538-594), and Venantius Fortunatus (ca. 530-600).[8] Various Spanish compilations of *Flos Sanctorum* should also be mentioned, based on the *Golden Legend* by Iacoppo da Varazze,[9] in addition to local works derived from Severus's text.

The most celebrated scene within the hagiographic cycle of Saint Martin is that of the dividing of the cloak, as it provided the basis for the construction of an iconographic paradigm of charity.[10] Images of this type convey all the splendour and ostentatious richness displayed by the knightly class at this period, as we can see in other Aragonese paintings from the period, like a panel in the Museum Fine Arts of Boston (Fig. 1).. This is the depiction of a hagiographic episode that focuses on an individual who performed an act of charity. For this reason and for his numerous

6 With thanks to Xavier Ramon Martínez for his information and comments on this question.

7 Severo 1987.

8 Fontaine 1976; Van Dam 1988; Van Dam 1993.

9 Vorágine 1982, vol. II, pp. 718-728.

10 Severo 1987, pp. 142-143; Vorágine 1982, vol. II, p. 719.

11 Macías 2013, vol. II, p. 539, figs. 203-204.

12 Lacarra 1991, pp. 444-446.

13 A good photographic detail in the Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas C-57088.

14 Macías 2013, vol. II, p. 541, fig. 209.



Tomás Giner, *Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar* (detail)

other virtues, Martin became an *exemplum* for medieval knights, offering a model of conduct to be imitated. This explains why images of him dressed as a knight represent a direct appeal to other members of that social class. Paintings such as Giner's thus became a type of mirror for reflection, projecting an image that functioned as a model of behaviour. In addition, the image's moralising message of a religious type should be considered separately, aiming as it did to convey to society that the knight was a good man who was concerned for the unfortunate and needy.

Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar is a work clearly executed by Tomás Giner, as revealed by its particular stylistic traits. The beggar's face is similar to that of Christ in *The Resurrection* and to God the Father in *The Coronation* for the church of Santa María in Calatayud.[11] He also has the same appearance and facial features as the risen Christ in *The Resurrection* in the Museu Frederic Marès (Barcelona),[12] and the Apostle on the right in *The Ascension* in the Calatayud altarpiece.[13] His serene gaze, with brown irises and very pronounced black pupils, together with the shadowed lower lids, are to be seen in the *Saint Blaise* in the Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona), which also has the slightly fleshy lips, reddish touches on the cheekbones and shading of the beard.[14] An identical treatment of the face is to be seen in the Christ in *The Coronation* in a private collection in Majorca, in which the Virgin has the same type of oval face with soft features and a high brow,[15] also to be found in the *Saint Engratia* in Princeton University Art Museum.[16] Also very evident are the similarities with the faces of the recently-sold *Saint Vincent* and *Saint Julian the Hospitaller*, particularly with regard to the latter, in which there is an absolute similarity of stylistic traits and features.[17]

The panel with Saint Martin represents a type of richly dressed knightly saint to be found in other works by the artist such as the *Saint Sebastian* in the Fundación Lázaro Galdiano, who wears identical clothing and has a very similar hat with a jewelled badge,[18] or the above-mentioned *Saint Julian the Hospitaller*. The position of the head in profile with its rather pronounced, slender nose recalls that of figures in the panels for the archiepiscopal palace in Zaragoza painted for Archbishop Mur.[19] In this sense, Martin has the same gentle, self-absorbed gaze, fleshy lips and prominent chin as the *Saint Lawrence*.[20] The type of head with a showy hat is also seen in one of the *Prophets* in the church at Magallón.[21] A comparable case is the Magus removing his hat in the central panel of the altarpiece for Calatayud, who has similar features.[22] Finally, this type of elegant, slightly effeminate face recalls that of the Virgin in *The Nativity* and particularly in *The Resurrection* for the Calatayud altarpiece.[23]

While the origins of the present panel are unknown, the fact that Giner was from Zaragoza and that most of his surviving documented works are from that city and nearby towns allows it to be assumed that it was part of an altarpiece commissioned by a church in the capital or near to it. Sadly, the published documents on the artist's career do not allow this panel to be associated with any known commission. However, it is worth mentioning here a document of 1463 which says that Giner received 400 *sueldos* as part of the payment of 1,000 *sueldos* owed to him for the altarpiece he was painting at that time for Martín Román, knight, destined for the chapel of Santa María de Piedad of the monastery of San Agustín in Zaragoza.[24] The iconography of the panel dedicated to Saint Martin studied here, together with the fact that the patron was a knight called "Martín", allow us to speculate on a possible association between work and document.

As we explain in the introductory essay of this catalogue, we do not know any other panels of the altarpiece to which the San Martín belonged, but there are some panels preserved in the Museu Maricel in Sitges and the Museo Lázaro Galdiano in Madrid that have similar measures and treatment in some details, which leaves room for speculation.

With regard to the dating of *Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar*, Giner's work uses stylistic traits that are constantly repeated and which help to establish a relatively uniform approach. In this respect, there are minor differences between the panels of the altarpiece for the archiepiscopal palace in Zaragoza, his earliest surviving documented work (1458), and the other works attributed to him. The high level of quality in the panels of that first known work is only comparable to that of the *Altarpiece of Saint Vincent* for the *Seo* (cathedral) in Zaragoza (ca. 1460), painted soon afterwards.[25] This group should be expanded with the addition of the present *Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar*, given that its composition, the panoramic landscape, the elegance of the horse and the volumetric nature of the two figures together constitute a panel of great visual impact that is not present in works such as the *Saint Lawrence* for Magallón or the altarpiece in Erla, projects which Giner executed around 1466 in collaboration with Arnau de Castellnou.[26] In general terms, the rest of his output does not achieve the level of quality of these three works. In conclusion, the present *Saint Martin* could be a work painted by Giner around 1460 at the time of the commission for the painted elements of the altarpiece for Archbishop Dalmau de Mur and the execution of the *Altarpiece of Saint Vincent* for the *Seo*.

15 Lacarra 2006, p. 280, fig. 2.
16 Macías 2013, vol. II, p. 543, fig. 215.
17 Macías 2013, vol. II, p. 543, fig. 216.
18 Post 1947, p. 880, fig. 382; Macías 2013, vol. II, p. 534, figs. 185 and 188.
19 Lacarra 2003.
20 Macías 2013, vol. II, p. 538, fig. 197.
21 Lacarra 1993, p. 164 and 166, figs. 2 and 4.
22 Macías 2013, vol. II, p. 530 and 534, figs. 173 and 187.
23 Macías 2013, vol. II, p. 539, figs. 201 and 203.
24 Lacarra 1998, p. 444.
25 Macías 2013, vol. I, pp. 280-284, and vol. II, p. 531, figs. 176-177.
26 For the altarpieces in Magallón and Erla, see Macías 2013, vol. I, pp. 284-291.



Fig. 1. Anonymous aragonese, *Saint Martin Dividing his Cloak with a Beggar.* Tempera on panel. Boston, Museum of Fine Arts (inv. 24.338)



9

MASTER OF LA FLORIDA

Saint Michael Vanquishing the Devil

Teruel, ca. 1460-1470

Tempera on panel

149 ⋕ 54.5 cm

PROVENANCE
Alexandre Soler i March Collection, Barcelona (1933); with Rafael Forcada, Barcelona; private collection, Spain.

LITERATURE
Reeves 2018, cat. 16.



The panel shows a full-length image of the saint dressed as a knight, slightly in three-quarter profile. He wears a cape of reddish tones on the exterior and greenish hues on the interior, with decorations imitating medieval silk brocades. The outer edge of the cape is decorated in the Flemish manner with a border adorned with cabochons, precious stones and pearls. The saint, whose curled fair hair is held back with a diadem, wears rich amour with a surcoat whose decorations repeat the motif of the *carxofa* (artichoke), and with gilt embossing rendered in gesso relief. The archangel, who has a halo of several concentric circles, also wears a kind of red knife-pleated skirt whose hem reappears just below the knee-guards. His impressive unfurled wings gradually combine reddish, pinkish and yellowish tones. He brandishes the spear with which he is fighting the devil, which enters his enemy's mouth and draws forth a trail of blood. The devil is semi-human in appearance, with a head like an alien's. He has a second face in his belly, an animal's tail, and some black leather boots with extremely long and thin toes and heels.

The main figure tramples the beast while rising above it in a natural rocky setting that provides a framework for the scene. Seen just above the rocks is a gilded background of gold leaf with a delicate punch work decoration of vegetal forms consisting of curved tendrils emanating from central points. In the upper area, these motifs are combined with roundels in relief, made up of concentric patterns surrounded by an outer rim formed by a succession of dots. The carpentry of the panel is not the original, since it can be discerned on old photographs from the early twentieth century that it then retained only two strips of gilded tracery at the top and bottom with *vesica piscis* motifs, and these have now disappeared.[1]

Iconographically, the principal image follows a pattern widely disseminated in the West from the fourteenth century onwards in which the archangel is represented as *Princeps Militiae Caelestis* or *Miles Christi*. The saint, the protector of the Church and leader of the angelic hosts, confronts the devil in accordance with the text in the Book of Revelation (12: 7-9). The representation is absolutely faithful to the habitual standards of the late Middle Ages, and repeats a widespread model with a long tradition throughout Christendom.[2] There are many literary allusions to images of this type, like that in the *Llibre de Meravilles* by Ramon Llull, where it is remarked that "[...] *sobre la porta d'aquella esgleia havia, pintat, un hom, qui havia ales e que tenia unes balances, on era afigurat que sant Miquel pesava les ànimes*",[3] although the

1 On these photographs, see the references given below.

2 See Español 1980, pp. 94-101; Yarza 1981, pp. 5-36; Fité 1998, pp. 19-26; Rodríguez 2005, pp. 111-124.

3 "Painted on the door of that church was a man who had wings and carried some scales, a representation of Saint Michael weighing the souls". See Llull 1993, p. 65.

4 The subject of the devotion to angels has been studied from many different perspectives. See, for example, Curt Wittlin's introduction in Eiximenis 1983, pp. 7-12. With relation to art history, see Llompart 1971, pp. 147-188; Moreu-Rey 1971, pp. 369-388; Llompart 1988, pp. 249-270; Español 1998a, pp. 175-186; Español 1998b, pp. 58-68.

5 On 17 August 1415, the *jurats* (city councillors) of the city of Valencia sent a letter to Friar Antoni Queixal requesting him to preach in the city on the saint's feast day, since "it is a good custom in this city, long observed by our predecessors, to gather in great solemnity each year in the chapel of the Hall of the said city on the feast of the blessed Saint Michael the Archangel, to honour and revere all the holy angels of Paradise, and particularly that angel, who has the aforementioned city in his special custody and care" (Rubio 1998, 98).



Master of La Florida, *Saint Michael Vanquishing the Devil* (detail)

painter in our case presents a vision of the saint that omits his role as psychopomp.

The large profusion of images of this type is framed within the context of the spread of the cult of angels throughout Europe, and particularly in the Crown of Aragon, where many towns and cities were placed under the protection of Saint Michael (or the guardian angel), and where theologians like Francesc Eiximenis wrote treatises on angelology.[4] On the saint's feast day, processions and grand liturgical celebrations were held in order to bring the town or city in question under his protection and so confront any adversity.[5] All this helps us to understand why Saint Michael was one of the saints most frequently depicted in the visual arts of the Hispanic world during the centuries of Gothic period.



Fig. 1. *Saint Bartholomew* (Casa del Marqués de la Torres Sánchez Dalp, Sevilla). © 2019 Institut Amatller d›Art Hispànic - im. 05583009 (foto Mas C-82875 / 1935).

Among the representations of Saint Michael originating in Aragonese territory, one of the most similar is the panel attributed to the Master of Belmonte preserved at the Metropolitan Museum of Art in New York.[6] We might also mention in this connection the *Saint Michael* from the church of San Valero in Zaragoza; the figure on the *Altarpiece of Saint Michael and Saint Anthony Abbot* at the Museum of Fine Arts in Boston, attributed to the Master of Morata; the one that appears next to Saint Engratia on a panel originating in Marcén (Huesca), attributed to Juan de la Abadía the Elder; and the *Saint Michael* seen on the altarpiece predella preserved in the sacristy of the collegiate church of Santa María in Alcañiz, attributed to Domingo Ram.[7] Another panel with an image of the saint which might be included in this list is the one from the church of San Miguel in Otal, now on long-term loan to the Museo Diocesano in Jaca.

As regards the panel's provenance, various photographs preserved in the Institut Amatller d'Art Hispànic show that in 1933 it was the property of the architect Alexandre Soler i March (1873-1949), an important collector of medieval art.[8] One of these photographs shows the panel with part of its original framework, now lost, still in place. Another picture from the same archive proves that the work passed afterwards into the hands of Rafael Forcada, a restorer who also worked as an antique dealer. The gilded surround had by then been removed, leaving the black exterior reserve in view.[9]

Thanks also to another photograph at the Institut Amatller, probably dating from the 1930s, we have learned of another panel with a similar format to that of *Saint Michael*, which we believe may have belonged to the same altarpiece.[10] It shows Saint Bartholomew, also full-length, and years ago was in the collection of the Marqués de las Torres Sánchez-Dalp in Seville (Fig. 1).[11] We do not know the measurements of this second panel, but the format, the type of representation, the style and the gilding show clear links with those of the *Saint Michael*. The halo is rendered in an absolutely identical fashion, as are the motifs on the gilded background of the panel, which exactly reproduce those seen on the *Saint Michael*, with the same concentric forms and punched vegetal patterns. Very similar motifs appear on a panel of *Saint Catherine* preserved in the sacristy of the church of Ródenas (Teruel).[12] We do not have its measurements, but the style and gilding are evidently identical. All this might lead us to conclude, *ad cautelam*, that the three panels could have formed part of the same altarpiece centred on the image of Saint Catherine, which is rather broader than those of Saint Michael and Saint Bartholomew. It should also be taken into account that the archangel is looking to the viewer's right while Bartholomew is looking to the left, which would allow us to situate them on either side of Saint Catherine in a hypothetical reconstruction of the retable.

In relation to this proposed association of panels, it should also be borne in mind that Santiago Sebastián related the *Saint Catherine* in Ródenas "with the production of the Master of La Florida".[13] It is precisely to this master, sometimes also called the "Master of Los Florida" or the "Florida Master", that Reeves attributed the *Saint Michael* panel.[14] The painter in question received this name on the basis of the altarpiece preserved in the chapel of the Counts of La Florida in Teruel Cathedral, dedicated to the Coronation of Mary. Both the altarpiece and the chapel that houses it were commissioned by the Pérez Arnal family in about 1460-1473, a fact that can be deduced from the heraldic symbols dominating the chapel and its retable.[15] The same timeframe, then, can be taken as a reference for dating the *Saint Michael* panel.

6 Velasco 2017, p. 18.

7 See, respectively, Gudiol 1971, p. 248, cat. 199 and p. 266, cat. 263; Pérez Sánchez 1996, p. 40; Thomson 2006, p. 92.

8 On Soler i March, see Lacuesta 2018.

9 See, respectively, Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number 72711, series C, and Movil Forcada no. II. On Forcada, see Obón 2017, p. 110.

10 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas C 82875. We deduce the date of the picture on the basis of other photographs from the same collection preserved in the same archive.

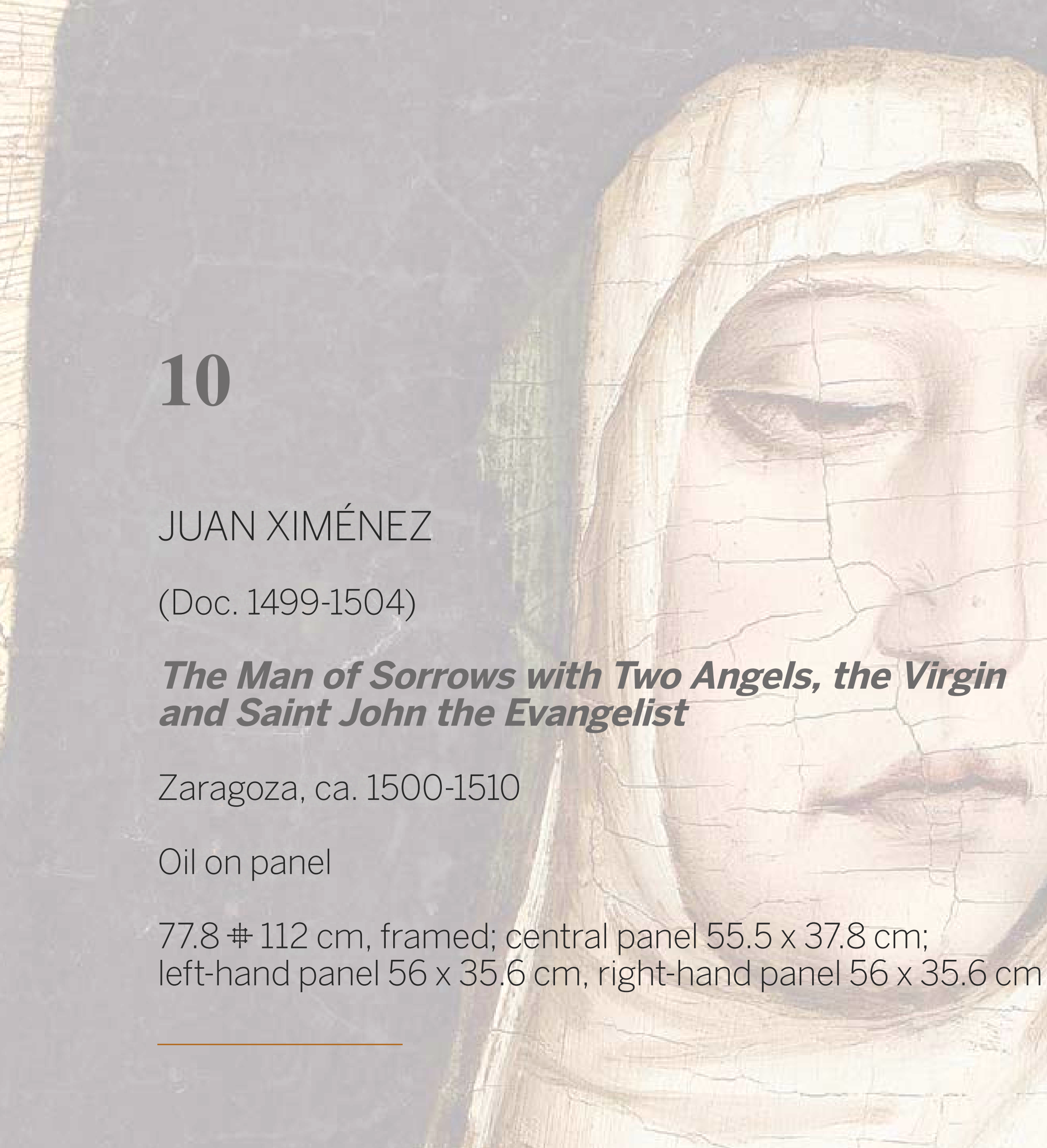
11 This was Miguel Sánchez-Dalp Calonge, who kept the collection in his palace on the Plaza Duque de la Victoria in Seville, which was demolished shortly after the count's death in 1961. From then on, the works collected by Sánchez-Dalp were distributed among various members of the family, who still own some of them. For this information, we are grateful to Ignacio Hermoso, technical advisor on conservation and research at the Museo de Bellas Artes in Seville. A brief description of the collection dating from 1930 is found in Romano 1930, 35-37, where it is mentioned that "the Spanish Primitives [in the collection] represent the Catalan, Aragonese, Andalusian, Castilian and Valencian schools" (p. 36), though no specific information is given on the panel that concerns us here. On the figure of the count, see Salas 2002, 398-399.

12 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas C-71221; Sebastián 1974, p. 371. It was described by Juan Cabré in the following manner: "In the same church there is a panel of the early fifteenth century which represents Saint Catherine, not very well preserved" (Cabré 1911, vol. IV, plate 9, fig. 420).

13 Sebastián 1959, p. 125.

14 Reeves 2018.

15 On the retable, see Sebastián 1967, pp. 43-48; Mezquita 1982.



10

JUAN XIMÉNEZ

(Doc. 1499-1504)

The Man of Sorrows with Two Angels, the Virgin and Saint John the Evangelist

Zaragoza, ca. 1500-1510

Oil on panel

77.8 # 112 cm, framed; central panel 55.5 x 37.8 cm;
left-hand panel 56 x 35.6 cm, right-hand panel 56 x 35.6 cm

PROVENANCE
Convent of the Carmelite friars, Toulouse; private collection, Toulouse; Toulouse, Hôtel Saint-Georges, sale 9 November 1991, Toulouse; Rossini, Drouot-Richelieu, 28 June 2007, Paris.

LITERATURE
Mesuret 1965, pp. 12-13, No. 38; Nash 2011, pp. 284-297; Velasco 2015C, p. 199, Fig. 4-5.



This is a reconstructed triptych made up of three tabernacle panels representing *Christ, the Man of Sorrows*, *The Mater Dolorosa* and *Saint John the Evangelist*. Its provenance is unknown, but it must be supposed to have formed part of an altarpiece painted for some parish church in the present-day provinces of Zaragoza or Huesca, since these are the territories where Juan Ximénez, to whom the panels have been attributed, is documented as having worked. They probably left Aragon at an early date, since Robert Mesuret documented them as formerly located in the chapel of the Carmelite convent in Toulouse, a building that was demolished in the nineteenth century.[1] Afterwards they entered a private collection in the same French city, and they were then sold in 1991 (Hôtel Saint-Georges, Toulouse) and 2007 (Rossini, Drouot, Paris).

These are small-format panels, each one made from a single pinewood board.[2] This indicates that they must have formed part of a tabernacle structure whose architectural surround has not been preserved (the frame seen today reproduces the decorative architectural motifs habitual in this type of structure). The tabernacle in question must have had the usual tripartite structure, with the panel of *Christ, the Man of Sorrows* situated on its front face. This is an image of Christ rendered with great expressiveness and pathos, in accordance with the parameters of the *Devotio Moderna*. The Son of God appears emerging from a marbled sepulchre, supported by two angels. His body bears the marks of the flagellation and, above all, the wounds in his hands and side, from which abundant blood flows into the golden chalice in the foreground. Christ has long hair falling over his shoulders, wears a *perizonium* with abundant folds, and has a gilded cruciferous halo decorated with punch work motifs. The stiff crown of thorns draws forth blood, which drips over Jesus's forehead and temples. His lips are those of an inert corpse, with the same blackish appearance as we see on his cheeks and cheekbones. His eyes, with long lashes on the lids, are closed.

1 Mesuret 1965 pp. 12-13, no. 38 (with a reproduction of the central panel, and with the panels catalogued as Germanic work of about 1450). It is extremely unlikely that Juan Ximénez would have painted an altarpiece for the city of Toulouse, as proposed by Susie Nash (Nash 2011, p. 296). It is more logical to suppose that they arrived in France within the framework of an operation linked to the art and antiques trade, as occurred with many other Spanish altarpieces.

2 The technical analysis has shown they were slightly cut down at the back. See Nash 2011, p. 284.



Juan Ximénez, *The Man of Sorrows with Two Angels, the Virgin and Saint John the Evangelist* (detail).

Each of the two angels holds him up by one arm. They wear light tunics and cloaks with combinations of olive green and red. Their wings, iridescent in appearance, are unfurled. Despite the tears that run down their faces, their expression is serene and calm. Their tremendously expressive gazes transmit resignation. One looks down at the ground while the other gazes forward at an indeterminate point outside the painting. The treatment of the hair is identical in both cases, with curls along the sides of the face that are gathered at the back. Behind, on a gold background, there appear the instruments of the Passion, the *Arma Christi*, to which considerable attention has been paid.

The left-hand panel shows the *Mater Dolorosa*. Depicted in three-quarter profile, her body is slightly turned towards the central panel containing the image of her son. Her hands are joined in a sign of respect and devotion, while her gaze, self-absorbed and grief-stricken, is directed towards the ground. She wears a reddish tunic, and over it a blue mantle with a green lining. She also wears a widow's headcloth. Her silhouette is outlined against the gilded background of metallic gold foil, which is decorated with punch work motifs forming vegetal patterns. The halo, outlined in black, has incised rays on the interior, while successions of circular forms appear on the perimeter and around the head of the figure. The image of *Saint John the Evangelist* is very similar, except that he turns his body to the viewer's left, looking towards Christ in the central panel. His face is especially expressive, transmitting calm and sadness. His hair falls in waves along the sides, with deft brushstrokes to reinforce the highlights. He wears a brown tunic and a red and green mantle whose lining, like Mary's, is iridescent. This panel repeats the treatment of the background seen in the previous one, with identical punch work motifs on the gilding and the halo.

The panels have been attributed to Juan Ximénez,[3] a painter documented in the city of Zaragoza during the late Gothic and early Renaissance periods. He was the son of another painter, Miguel Ximénez, who came to be appointed painter to Ferdinand the Catholic. Post attributed only two works to Juan, a *Christ, the Man of Sorrows* from the former collection of Mariano de Pano, which appeared a few years ago on the art market (Rob Smeets, TEFAF Maastricht 2012), and some of the panels from the vanished *Altarpiece of Tamarite de Litera*, especially the only one to have been preserved, the *Saint Michael* at the Philadelphia Museum of Art.[4] This scarcity of catalogued works lends importance to the inclusion of the three panels studied here.

The style of the three panels points unquestionably towards Juan Ximénez. We find an identical composition and the same stylemes as in the panel of Christ in the former Pano collection, where there are figures responding to analogous human types. The position and anatomy of Jesus is absolutely concomitant, and the same is true of the angelic figures found in both works. Very specific details are repeated, such as the highlights in the hair or the use of azurite and red lake on the lips and eyes respectively to reinforce their expressive sense of grief.[5] This is an absolutely personal feature of the painter's that we also detect in other works, such as a *Fall of the Rebel Angels* that was on the art market in 2012 (Giovanni Sarti, TEFAF Maastricht 2012).[6] The facial features of the angels are moreover the same as those seen on the *Saint Michael* at the Philadelphia Museum of Art. The details noted here reappear in three retable panels auctioned in Barcelona in 2015-2016, whose attribution we suggested at that moment, and which we publish for the first time in this catalogue.[7] They formed part of a predella, and represent Saint John the Evangelist, Saint Apollonia and Saint Gregory.[8]

3 According to the catalogue entry written for the auction in which the group was sold in 2007, the attribution to Juan Ximénez originated in an oral proposal by Claudie Ressort. See http://www.rossini.fr/html/fiche.jsp?id=340809&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=1&aff=1&r= [consulted on 7 July 2019]. The attribution to this painter has been accepted by Nash 2011, pp. 284-297 and Velasco 2015c, p. 199.

4 Post 1941, p. 80-86, fig. 31-32. This panel appeared in the Hispano-French Exhibition in Zaragoza in 1908, when it already belonged to Mariano de Pano (Tormo 1909, p. 133). On its recent appearance, see Velasco 2015c, p. 199, fig. 3.

5 This peculiar chromatic treatment was pointed out by Susie Nash in her study on the three panels: "Particularly striking in this work is the way the artist has deployed colour, particularly azurite and red lake, to create and heighten the effects of deathly pallor, blood and sorrow, and thus convey meaning: red lake is used to circle the eye sockets and tinge the whites of the eye, making them literally red-eyed, and azurite is used as a shading in the surface flesh tones; the tears that run down the angels' faces are formed with tiny amounts of azurite mixed into the lead white" (Nash 2011, p. 288).

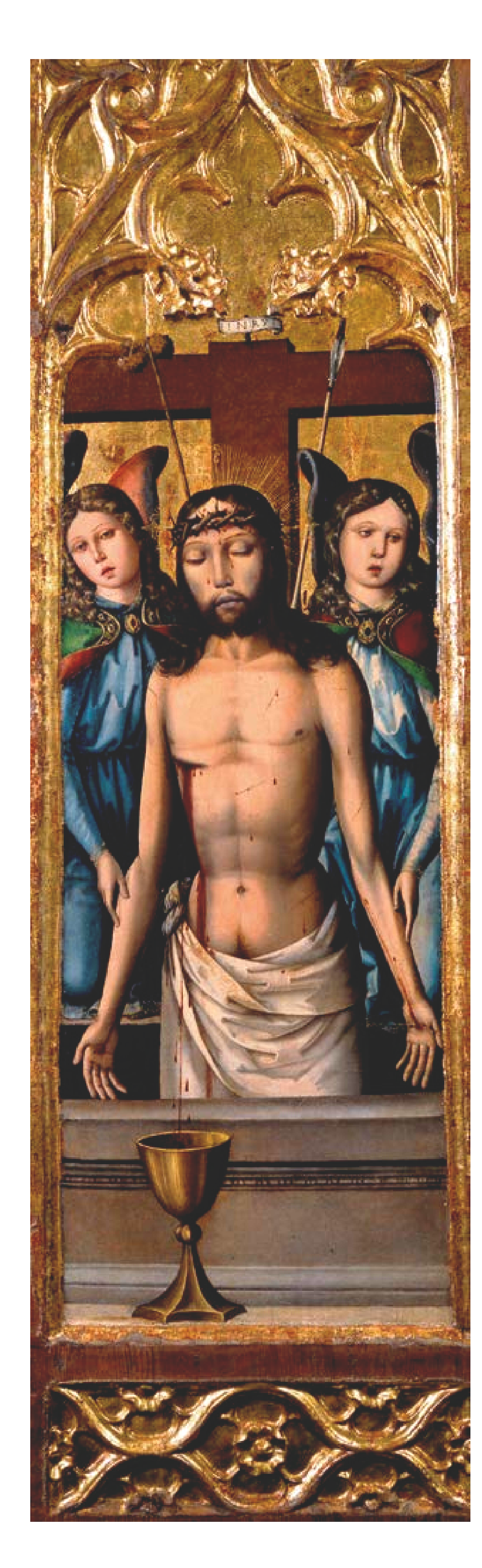
6 Velasco 2015c, p. 203, fig. 6.

7 See a photograph in the introductory essay of this catalogue.

Their faces bear a full resemblance to those of the figures on our panels, and the treatment of the gilding is also very close in the use made of punch work.

Iconographically, images of *Vir dolorum* are very frequent in the Hispanic context, and were generally given the central position on altarpiece predellas or on tabernacles, where the communion hosts were kept. In the latter case, the connotations of this *imago pietatis*, whose blood became a symbolic exaltation of the Eucharist, also reinforced the message of other episodes on the retable such as the Crucifixion, the culminating event of the history of the salvation and redemption of mankind.[9] The death of Christ on Golgotha was thus perfectly complemented by the eucharistic spirit or promise of salvation of the Man of Sorrows accompanied by the instruments of the Passion.[10] In these terms, redemption was materialised in the blood flowing from the wound in Christ's side and into the chalice, thus laying the emphasis on the relationship of this representation with the Eucharist.[11] They were images whose function was to motivate the piety of worshippers and seek their emotional implication. They became widespread in the Crown of Aragon from the mid-fourteenth century onwards, and in about 1400, in the area of Paris, a variant appeared that fed into the one we find here, Christ supported by angels.[12]

The chronology of this set of three panels and of the other currently known works by Juan Ximénez is determined by the brief lapse of time in which he is documented, between 1499 and 1504.[13] It is supposed that he died before 1513, since he is not mentioned in a document related to the heirs of his father, Miguel Ximénez.[14] He is therefore thought to have had a very short career, which would explain why so few works of his are preserved.



Juan Ximénez (doc. 1499-1504), *The Man of Sorrows with Two Angels*. Image courtesy of Rob Smeets Gallery

8 We reproduce and comment on these panels in the introductory essay of the current catalogue.

9 Molina 1999, p. 127. That patrons were fully aware of the eucharistic value of the Man of Sorrows is reflected in the contract signed by Lluís Borrassà in 1415 for the execution of an altarpiece for the church of San Andrés in Gurb (Barcelona). It is specified in the contract that the painter will include "near the tabernacle [...] the image of Jesus holding a title in his hand on which will be written: 'hoc est corpus meum', and with the other hand pointing towards the tabernacle, and on the other side, in the panel near the tabernacle, the said Lluís will paint Saint John the Baptist pointing to the tabernacle with one hand, and with the other holding a title on which will be written: 'Ecce agnus Dei'" (Ginebra 2000, pp. 141-171).

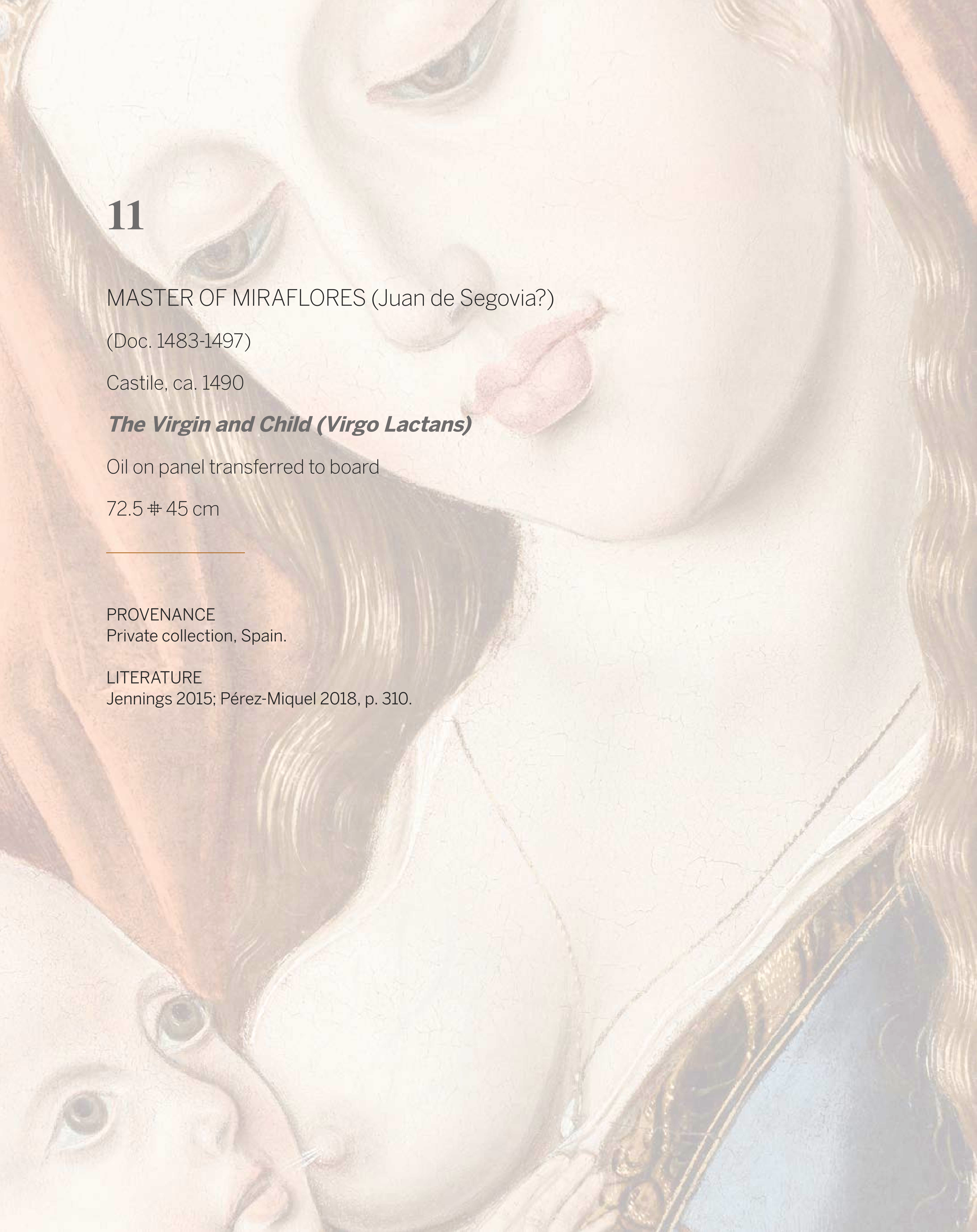
10 The Man of Sorrows is generally accompanied by the *Arma Christi* of the Passion, and the association is stressed in some documents of the period. One example is the contract signed in 1407 by Lluís Borrassà for the execution of an altarpiece for the monastery of Sant Miquel de Fluvià, where the artist is asked to paint in the centre of the predella "the *Pietà* with the arms of Jesus Christ, that is, the cross, the scourges, the lance and the sponge" (Madurell 1949-1952, VIII, pp. 164-167, doc. 150). For the links between these elements and pathetic images of Christ and their cult, see Mâle 1908, p. 91 ff.

11 On these questions, see Vetter 1963; La Favia 1980; García 1997; MacDonald-Ridderbos-Schlusemann 1998; Molina 2001.

12 Valero 2009.

13 On the painter and his chronology, see Velasco 2015c and Velasco 2016.

14 The document was published by Balaguer 1950, p. 16.



11

MASTER OF MIRAFLORES (Juan de Segovia?)

(Doc. 1483-1497)

Castile, ca. 1490

The Virgin and Child (Virgo Lactans)

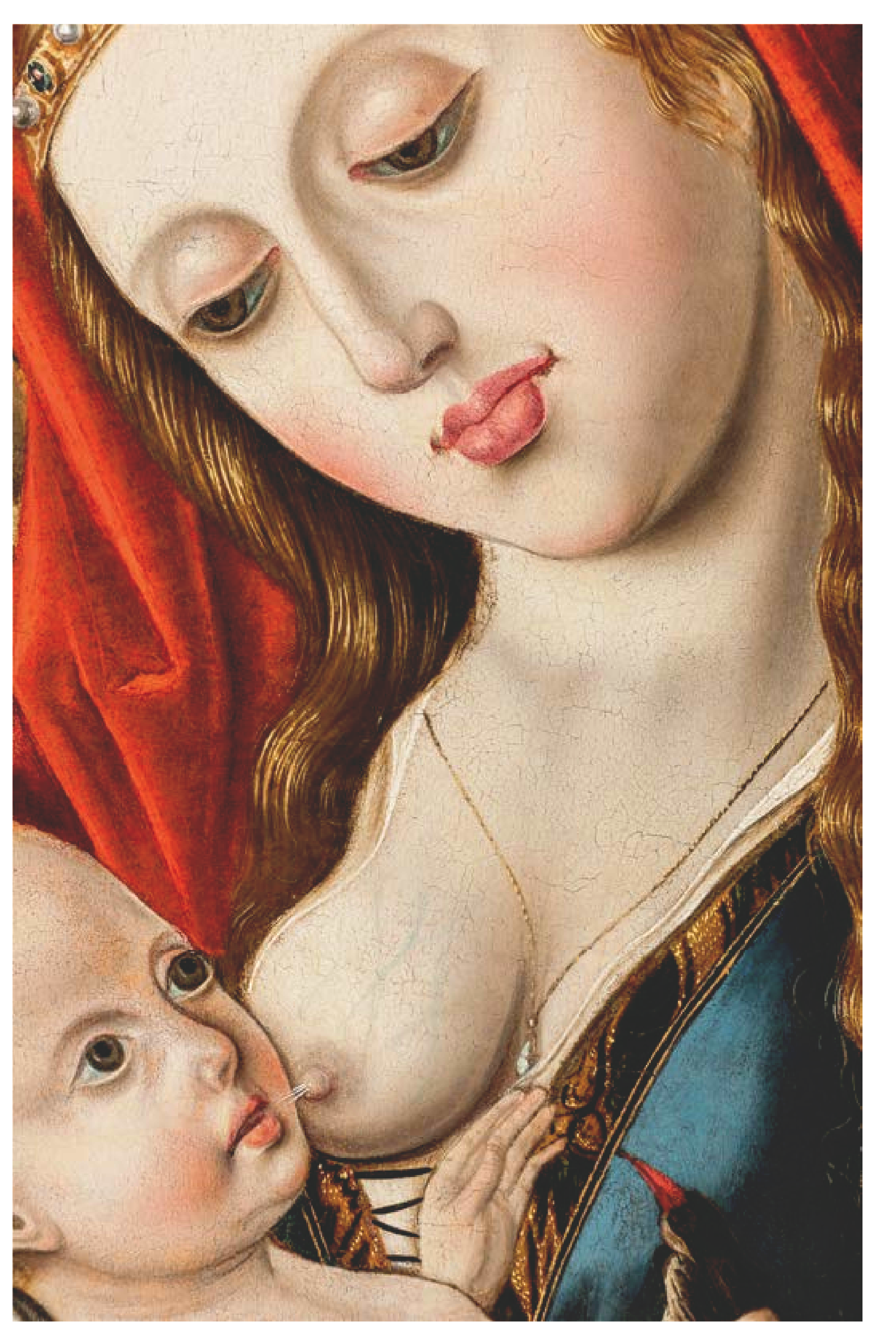
Oil on panel transferred to board

72.5 ⋕ 45 cm

PROVENANCE
Private collection, Spain.

LITERATURE
Jennings 2015; Pérez-Miquel 2018, p. 310.





Master of Miraflores, *The Virgin and Child (Virgo lactans)* (detail).

The panel shows a painstakingly rendered depiction of the Nursing Madonna or *Virgo Lactans*, who holds the Child on her lap with both hands. Mary wears a blue lapis lazuli tunic with a gilded border that is open at the breast to allow her to suckle her Son. From her pendulous breast, on which even the veins are marked, comes a jet of milk that moistens the corners of Jesus's lips. The opening in the clothing reveals a gold chain around the Virgin's neck from which there hangs a pearl. Mary also wears a mantle of intense vermilion with copious folds in the lower part and a filigreed gold border running all the way around the edge, made with an application of mordant gilding. Her face displays delicate features and especially careful treatment, with globular eyes, the lids lowered, that look tenderly at the Child, rosy cheeks and very fleshy lips. Her hair is held by a diadem with a tactile appearance, decorated with pearls and cabochons containing different gems. The hair, with intense golden highlights, forms curls as it falls over her shoulders. The painter's delicacy and attention to detail is also observable in Mary's hands with their delicate fingers, the clearly marked wrinkles on the knuckles, and above all the veins showing on the backs of the hands.

The Child is shown nude, and the Virgin partially covers him with her mantle. His position is somewhat rigid. In one of his hands, he firmly holds a bird with a long red beak that has been identified as an oyster-catcher (*Haematopus ostralegus*).[1] Jesus's face is made very expressive by his powerful gaze, which

does not seem to be directed anywhere in particular. His tousled fair hair has also been painstakingly rendered by the artist.

The figures are in a sort of loggia or belvedere with a large window opening onto the exterior. On the uprights are two cornices, with a delicate glass vessel resting on the left-hand one, while a yellow tropical bird, probably a parrot, is seen on the right-hand one. Spread over the window ledge is a rich brocade fabric with the *carxofa* (artichoke) motif, acting as a cloth of honour that dignifies Jesus and Mary. Visible through the opening is a distant landscape painted with considerable attention to detail. It is possible to make out a walled city with turrets and gates, a stream with ducks, and men and women walking alongside birds that are resting by the lanes. There is even a dog. The sky, with a low horizon line, is represented with a chromatic gradation from white to blue, in the Flemish manner, and includes spongy clouds rendered with a few deft brushstrokes.

We shall not dwell on the key aspects of the work's iconography, since Nicola Jennings has already done this in her study of the panel.[2] Instead, we will focus only on one question. This is a highly iconic and suggestive image, the *Virgo Lactans*, whose purpose in the Middle Ages was to heighten Christ's humanity. The same mission is accomplished by the detail of the bird held by Jesus in one of his hands. The centuries of Gothic period saw a major renovation of the attributes associated with Mary and the Christ Child in their artistic



Fig. 1. Luna Master (ca. 1480-1500), *The Virgin and Child (Virgo lactans)* (detail). © Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE.

representations. The new expressiveness, based on a more humanised concept of the Virgin and Child, led to the introduction of new attributes in accordance with it. Those, which exalted the universal jurisdiction of the Son of God, such as the sceptre, the book or the orb, were replaced by others which presented him as a man like any other. Among all of these, the most habitual was the bird. These new attributes had implicit symbolic connotations that connected with late medieval religious humanism, and so they must not be considered void of content and significance.[3] The symbolism of the bird as a Christological attribute has thus been the object of numerous interpretations and readings by specialists. These interpretations even vary with the type of bird represented. In any case, the bird has generally been considered a metaphor of the human soul, of the Resurrection, and above all an allegory of the Passion and death of Christ.[4] The image of Mary holding Jesus in her arms has traditionally been regarded as a symbol of the Incarnation, while the presence of the bird is seen as presaging the fate awaiting the Son of God in the Passion. What we have, then, is a brief overview of the whole life of Christ and the history of man's salvation. Moreover, it should not be forgotten that a bird removed a thorn from Jesus's crown with its beak on the road to Calvary, hence the association of the bird with the Passion.[5] As for the symbolism of the bird as a representation of the human soul, the fact that Christ is holding it in his hand is interpreted as an image of protection and divine care.

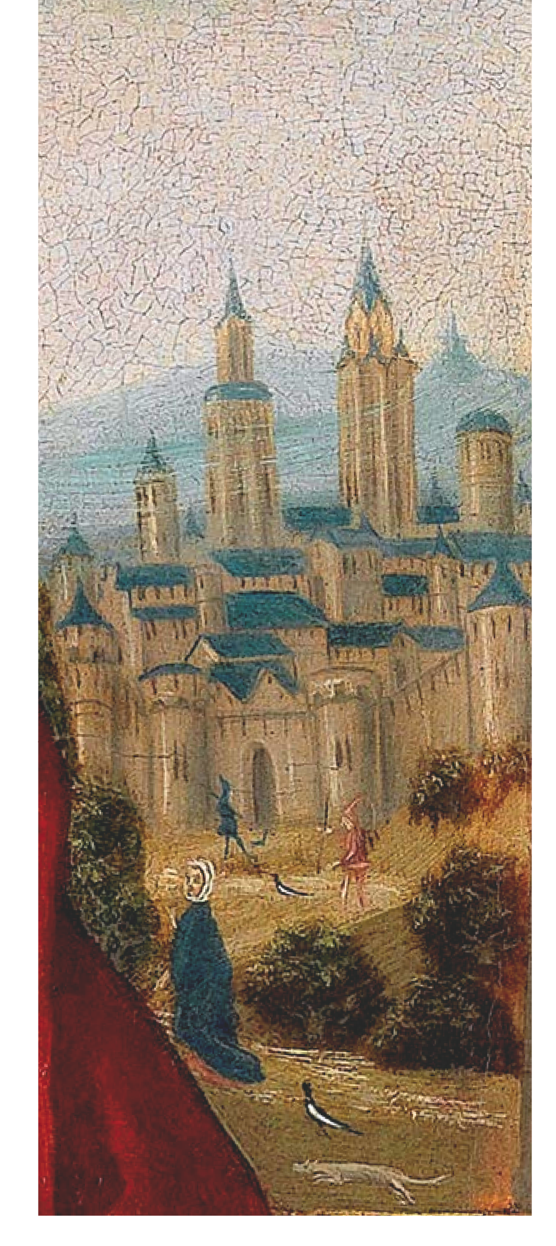
This is an outstanding panel intended for private devotion, almost certainly commissioned by some wealthy Castilian client, perhaps a nobleman close to Ferdinand and Isabella.[6] Jennings also clearly established the work's authorship and the principal models followed by its painter, the so-called Master of Miraflores.[7] This was a painter who was probably active in the Burgos region in the late fifteenth century, and whose name comes from a series of altarpiece panels dedicated to Saint John the Baptist that came from the charterhouse of Miraflores and are now preserved at the Museo Nacional del Prado.[8] The stylistic evidence and the conclusions offered by Jennings make it unnecessary for us to insist further on this matter.

We shall concentrate instead on determining the links between the type of Virgin and Child represented here and Flemish models, and particularly those of Rogier van der Weyden and painters associated with him. The panel closely follows the model of the half-length Virgin disseminated by Rogier van der Weyden.[9] At the Art Institute in Chicago, there is a *Virgo Lactans* from van der Weyden's workshop that shows clear connections with the model used by the Master of Miraflores.[10] It is moreover the same model used by Bartolomé Bermejo for his *Virgo Lactans* at the Museo de Bellas Artes in Valencia.[11] According to De Vos, Rogier could have been inspired by a lost composition by Robert Campin of which some copies are preserved, such as a *Virgin and Child* at the Groeningemuseum in Bruges.[12]

Even so, the model used by the Master of Miraflores is inverted with respect to that of Rogier van der Weyden, as we also find in a woodcut at the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel.[13] Rogier's model, without the inversion, was readapted by Dieric Bouts and some of his followers, as we see in the *Virgo Lactans* at the Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt or the one at the Museo Correr in Venice, of about 1455-1460. Many details are repeated, including the arrangement of Mary's hands, the Child's feet, and the presence of the white cloth between Mary's hands and the Child's body.[14]

At the same time, as Jennings pointed out, the type of *Virgo Lactans* used in the panel by the

1 Jennings 2015, pp. 44-46.
2 Jennings 2015, pp. 44-46.
3 On these matters, see Crispí 2000, vol. I, pp. 327-328.
4 Collins 1913; Charbonneau-Lassay 1940; Friedman 1946; Clark-McMunn 1989; Levi d'Ancona 2001. For the Hispanic context, see Trens 1946, pp. 545-551.
5 Friedman 1946, p. 23; Crispí 2000, vol. I, pp. 329-330.
6 Jennings 2015, p. 54.
7 Jennings 2015, pp. 47-54.
8 On the painter and his works, see Silva 1990, vol. II, pp. 645-667; Collar de Cáceres 2017. See also the new account of the artist given in Pérez-Miquel 2018.
9 On Virgins of this type, see De Vos 1971.
10 On the Chicago panel, see Wolff 2008, pp. 310-315.
11 Velasco 2018b.
12 De Vos 1971, pp. 104-115, fig. 39.
13 Winkler 1958, p. 38, fig. 1.
14 For the works of Bouts, see Friedländer 1968, nos. 15, 96, 96a and 96b, pl. 23 and 99.





Master of Miraflores (doc. 1483-1497), *The Virgin and Child (Virgo lactans)* (detail).

Master of Miraflores is exactly the same as the one in the uppermost panel of the altarpiece commissioned from the Luna Master and other artists by María de Luna, the daughter of Don Álvaro de Luna, for her family chapel in Toledo Cathedral (Fig. 1).[15] The similarity of the two works is certainly surprising, and together with other points in common between the two masters, it prompted Jennings to suggest there might have been some relationship between the two artists.[16]

Independently of this, it is interesting to observe that this model of the *Virgo Lactans* adopts important aspects of the celebrated *Durán Madonna* (Museo Nacional del Prado), a work by Rogier van der Weyden that has probably been in Spain since the fifteenth century and was widely copied by Hispanic masters.[17] The aforementioned María de Luna was married to Íñigo López de Mendoza, Duke of El Infantado, whose family owned a copy of the *Durán Madonna*, now in a private collection,[18] painted by precisely the same artist as the altarpiece in Toledo, the Luna Master. The same painter made a second more or less faithful copy that is now preserved at the Princeton University Art Museum,[19] as well as three other freer copies in which he transformed the original model into a *Virgo Lactans*, as seen in the above-mentioned altarpiece at Toledo Cathedral, in one of the panels of the altarpiece of the church of El Muyo (Segovia),[20] and in a third piece of unknown provenance now at the Museo Nacional del Prado.[21] It is precisely this model of the *Virgo Lactans* that is reproduced by the Master of Miraflores in the panel studied here, and which he reinterpreted in a second panel preserved at the City Hall of Alcalá de Henares which came originally from the Hospital of Santa María la Rica.

15 On this altarpiece, see Pérez-Miquel 2018, pp. 302-332. A reproduction of the panel in question is to be found on plate 24 of the same volume.

16 Jennings 2015, p. 53.

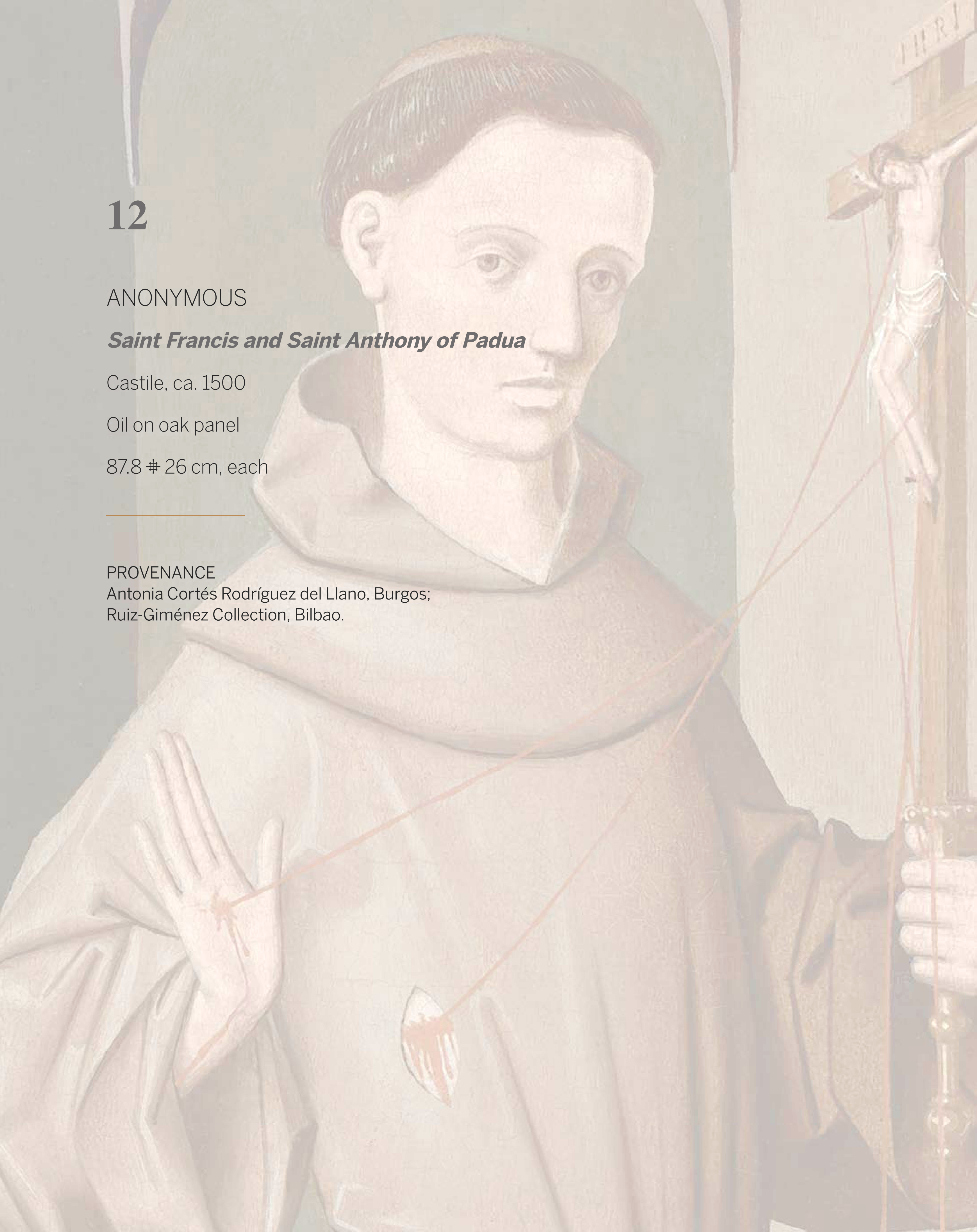
17 Martens 1998; Martens 2008; Campbell-Pérez Preciado 2015.

18 Campbell-Van der Stock 2009, pp. 386-388.

19 Silva 2007a, pp. 317-318.

20 Collar de Cáceres 1986.

21 Silva 2015.



12

ANONYMOUS

Saint Francis and Saint Anthony of Padua

Castile, ca. 1500

Oil on oak panel

87.8 ⋕ 26 cm, each

PROVENANCE
Antonia Cortés Rodríguez del Llano, Burgos;
Ruiz-Giménez Collection, Bilbao.




These two panels depict *Saint Francis of Assisi* and *Saint Anthony of Padua*, two of the foremost saints of the Franciscan order. Both wear the brown habit of the order, which falls in straight vertical folds at the front while gathering at the sleeves to create broken and zig-zagging forms. At their waist is the characteristic knotted belt that symbolises the vows taken by the Friars Minor, another habitual element of their attire. Both saints are tonsured and present very similar facial features, denoting a life of asperity and privations. They wear sandals on their feet and are shown in three-quarter profile.

With all these features in common, it is evidently the personal attributes of each one that make them identifiable. Saint Francis holds a crucifix in his left hand that emanates abundant blood. Thin jets of blood emerge from the wounds of the image of Christ on the cross and flow towards the hands, feet and side of the saint, who is already seen to have similar wounds of his own. In the meantime, Saint Anthony of Padua points with his right hand to an image of the Christ Child that lights up on his breast inside a golden mandorla, while in his left hand he holds another crucifix, though this one is of a different type, with knots in the wood.

One of the most remarkable aspects of the two pictures is the space that houses the figures, which is given exquisite treatment, almost emulating a monastic cell. These are small rooms in the form of polygonal niches reached through a moulded ogee arch that rises on columns with bases surmounted by cabbage leaves. Inside we see purplish groin vaults and marble floors mottled in vividly contrasted colours. The painter has devoted some effort to representing more or less credible spaces, but the final solution on the basis of orthogonal lines is not entirely satisfactory, as is habitual in late Gothic painting.

The treatment of the lighting in both spaces is in the Flemish style, with light entering from the viewer's left and illuminating the small wall to the left of each figure. The gradation of the light is appreciable on the other two walls in





Fig. 1. Anonymous, *The Mass of Saint Gregory* and *Saint Michael Vanquishing the Devil*. Tempera on panel. Private collection.

each space, with the green tone growing darker as the shade increases. Both entrance arches have fretwork tracery forming trefoils on the intrados, while a number of fronds run along the extrados as far as the top. These fronds take the form of holm-oak leaves, with spiked outlines and elegant highlights applied with yellow pigment. In the spandrels are more fretwork decorations in the form of iron grilles imitating very stylised cloister tracery that filter the light passing dimly through them. They are covering areas that are subdivided into two hemispherical spaces or apses. Exactly the same occurs with the rectangular lattices at the foot of each of the two panels, which also imitate Gothic wrought iron work with fretted tracery. A prismatic space can be seen inside them, and they thus generate a certain sensation of three-dimensionality and depth. The interior light has also been delicately treated, with some areas in shadow and others illuminated.

In general terms, both panels are very carefully finished, with great attention paid by the painter to details. The artist is clearly a highly skilled master who knows how to articulate spaces resolutely and render them plausible through a credible relationship with the figures, precision in the configuration of the architecture, and above all the use of light as a painterly resource. The use of the oil technique, in which the painter shows himself to be very proficient, allows him to achieve greater subtlety and definition in the chromatic gradations of the pavement, the highlights on the fronds of the arches, and even on the cross held by Saint Anthony of Padua. The colours are in their turn applied with mastery, displaying a palette of relative chromatic contrasts.

The oak supports consist of single oak planks aligned with their grain running vertically. They are bare on the reverse, and exhibit parallel saw marks, both of which indicate that they were thinned at some point in their history. This was undoubtedly undertaken to separate them from two further paintings originally comprising the reverse of these panels, and which would have made them the double-sided folding wings of a larger altarpiece. These two paintings depicted *Saint Michael Vanquishing the Devil* and *The Mass of Saint Gregory*, and are now in a private collection (Fig. 1).[1] They thus formed panels that could be viewed on both sides, inducing us to believe they were probably the wings of a triptych. It is quite possible that the two Franciscan saints were originally on the exterior of the wings, meaning that they were seen when the triptych was closed, while *Saint Michael* and *The Mass of Saint Gregory* occupied the interior, visible when it was open. Since the panels are fairly tall and narrow, one option that cannot be discarded when it comes to imagining the original appearance of the work is that it had two wings on either side of the central panel, as we see in the *Polyptych of the Life and Miracles of Saint Godelieve* of about 1475-1500, preserved at the Metropolitan Museum of Art in New York.[2] If this were so, then our triptych, or rather polyptych, would have shown four saints when it was closed.

We know nothing of the provenance of these panels. Even so, the presence of two Franciscan saints could indicate one of two things: either a special devotion on the part of the owner of the work towards the order of Friars Minor, or a triptych or polyptych originating in some Franciscan friary. This question is linked to that of its authorship, since the style, the quality, and even the technique and the format point to Flemish models. Without a shadow of a doubt, whoever painted it was wholly familiar with the pictorial procedures of Northern Europe. To these factors we must also add the type of wood, oak, which was used preferentially by Flemish artists and much more sparingly in the Iberian Peninsula. Everything said so far makes

1 All of them belonged to Joaquín Ruiz Jiménez (1854-1934) and his wife Antonia Cortés Rodríguez del Llano (1883-1973).

2 Jacobs 2012, pp. 185-186, figs. 80-81.

3 Yeguas 2014.

Anonymous, *Saint Francis and Saint Anthony of Padua* (detail)

us wonder whether the work was painted in Flanders and imported from there to Castile, or whether it was painted in Castile by a Flemish painter. We find it less plausible that the triptych might have been painted by a Castilian master.

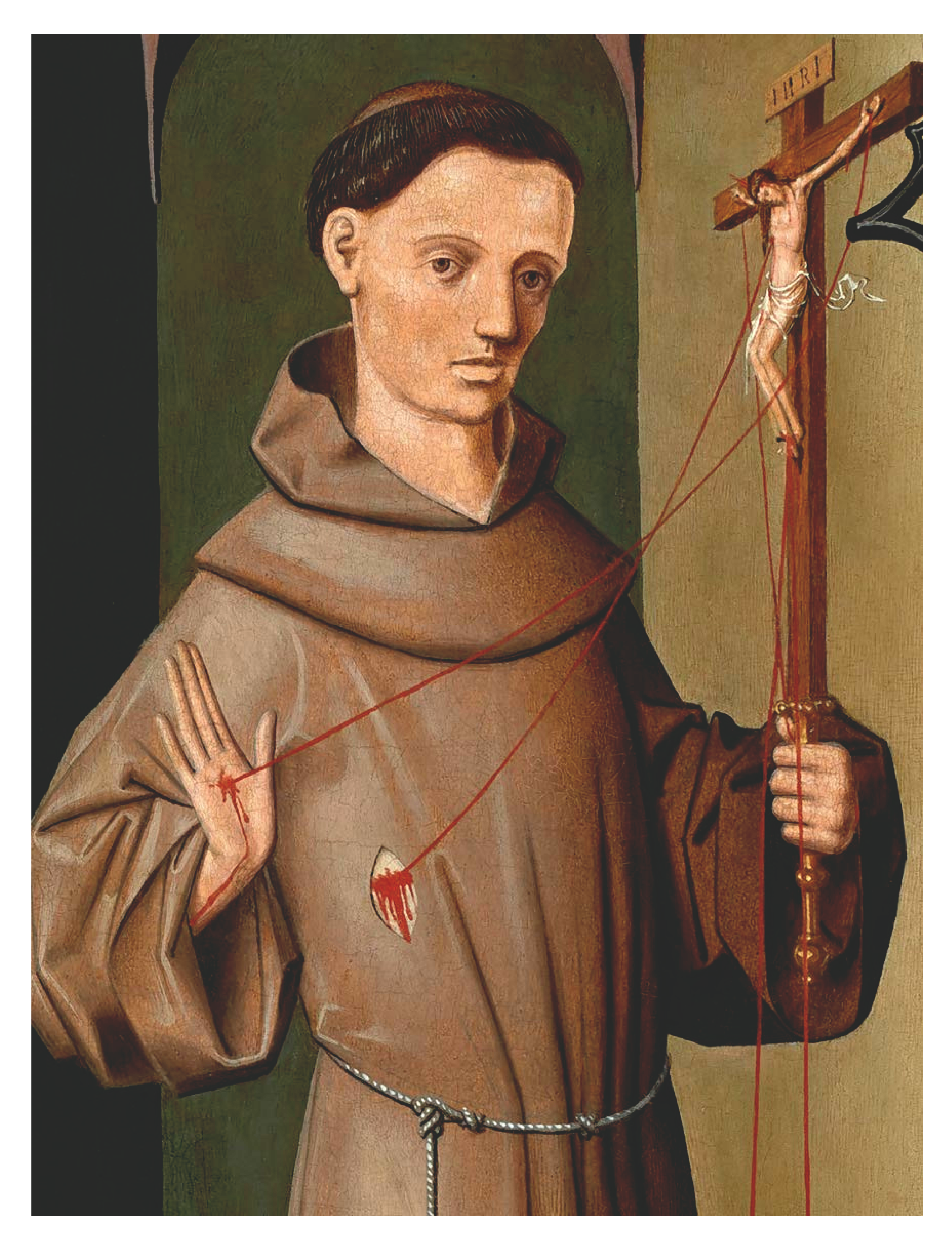
Whatever the case, the Flemish connections of the author of the panels are very evident. In the first place, it must be pointed out that *Saint Michael Vanquishing the Devil* is indebted to the depiction of the same subject that was included by Rogier van der Weyden in the *Polyptych of the Last Judgement* at the Hôtel-Dieu in Beaune (France) (ca. 1444-1450), which is known to have had repercussions in the Iberian Peninsula. We find the same type of image, for instance, in the *Triptych of the Baptism of Christ* from Segovia (ca. 1500-1520), attributed to the Frankfurt Master and now preserved at the Museu Nacional d'Art de Catalunya.[3]

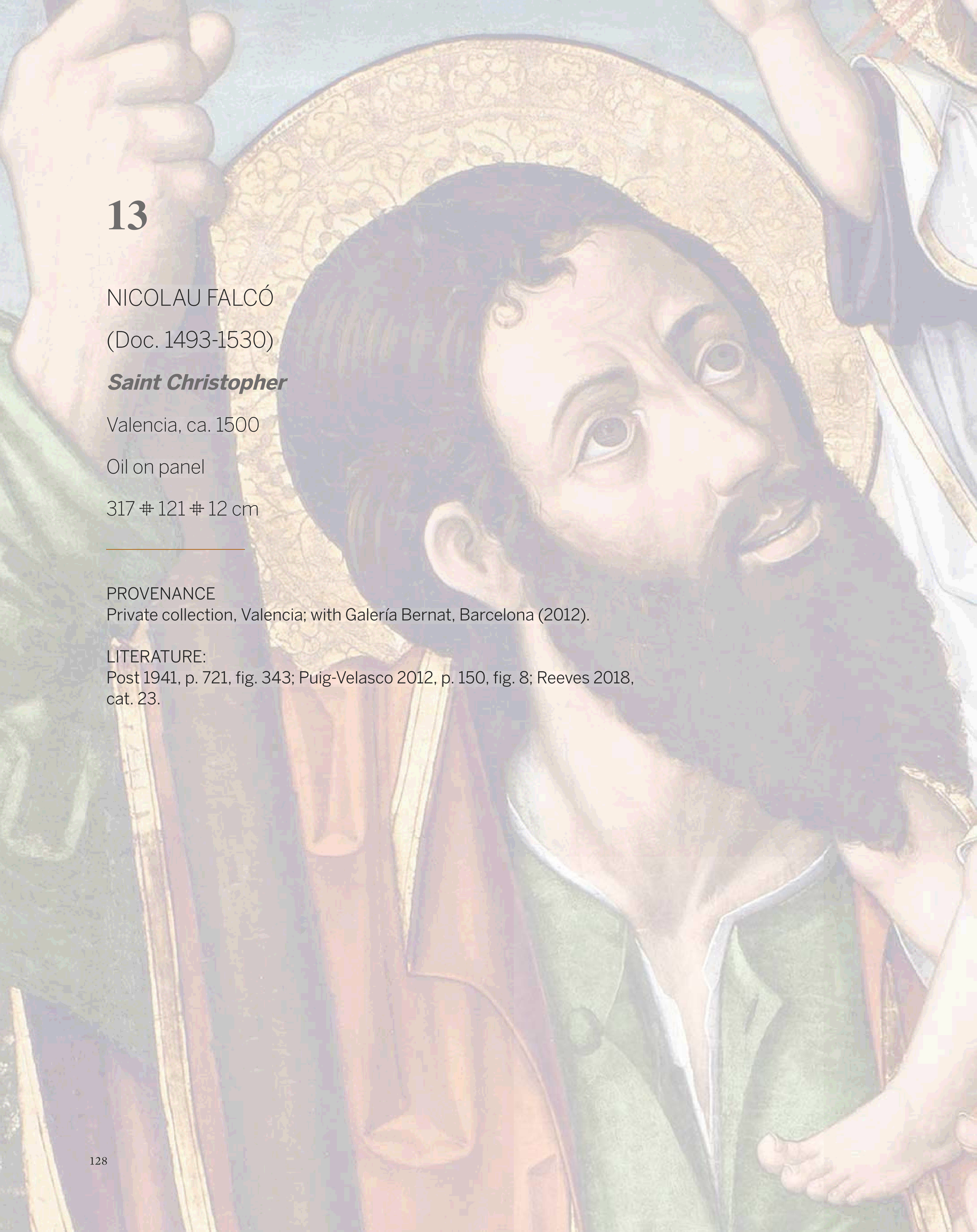
This is also a painter who appears to have been very familiar with the painting of Hans Memling and his immediate followers. The style of our painter's figures and his remarkable and highly atypical approach to compositional arrangement, in which central narrative scenes are broken up and abutted by illusory stone and marble panels, *trompe-l'oeil* tracery motifs, and a combination of fictive materials that are all masterfully suggested in paint, betrays a particularly close connection to the so-called Master of the Morrison Triptych, an anonymous painter active in Antwerp in the early years of the sixteenth century. His eponymous work, a triptych now in the Toledo Museum of Art, utilises a markedly similar division of space with fictive, decorated arches, large pedestals, and other spatial devices to separate and raise the figures within the painted surface.

The Master of the Morrison Triptych is also believed to have fulfilled commissions for Spanish patrons. For example, a large retable bearing the carpenters' marks of Antwerp and dated 1504, which several scholars have ascribed to his hand, still survives *in situ* in the chapel of Saint John the Baptist at the church of San Salvador in Valladolid.[4] The general format of the Valladolid retable, with a number of hinged slender wing panels divided from the much smaller scenes of a lower predella or *banco*, was one that seems to have had a marked influence on our artist, who sought much the same effect by dividing the compositions up in a similar manner within each panel. It is entirely plausible that our painter was working first-hand from models such as the Valladolid retable and adopting some of its distinctly 'northern' attributes, but the refined quality of his work and his attention to concepts and techniques employed across the work of the Master of the Morrison Triptych suggest a degree of training in the north.

While we can say with some surety that our artist had first-hand experience of working in a Netherlandish workshop, the notion that he was residing and working in Spain rather than in a northern centre such as Antwerp is suggested by his use of decorative punch work for the haloes of the figures on the two interior wing panels (a technique largely absent from Netherlandish painting by this date), as well as in his predilection for a singularly fantastical ornateness and an extraordinarily vivid colour palette of a kind that goes well beyond even the most experimental of the Flemish painters at this time. In conclusion, it is quite possible that this is the work of a foreign painter who settled at some point in Castile, as did other masters like Juan de Flandes and Michel Sittow. His knowledge of the models of Memling and the Master of the Morrison Triptych, together with certain aspects of his style and his compositional and decorative treatment, persuade us to date his work during the early years of the sixteenth century.

4 Post 1947, p. 30; Friedländer 1971, no. 84.


INRI



13

NICOLAU FALCÓ

(Doc. 1493-1530)

Saint Christopher

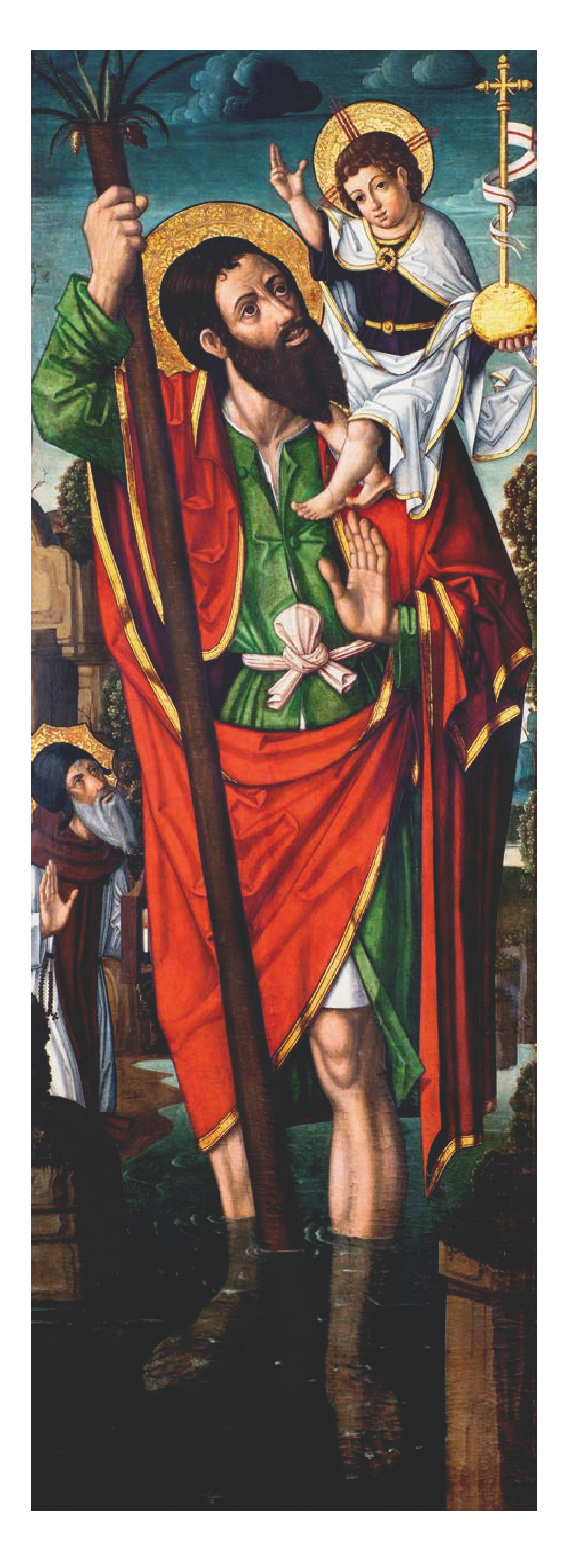
Valencia, ca. 1500

Oil on panel

317 ⋕ 121 ⋕ 12 cm

PROVENANCE
Private collection, Valencia; with Galería Bernat, Barcelona (2012).

LITERATURE:
Post 1941, p. 721, fig. 343; Puig-Velasco 2012, p. 150, fig. 8; Reeves 2018, cat. 23.



This is a work which in Post's day was in a private collection in Valencia, and which the American researcher was able to study thanks to a photograph supplied to him by Leandro de Saralegui.[1] Its provenance is unknown, but its quality, its size and the area where work was carried out by its painter, the Valencian Nicolau Falcó, point to some important church in the Valencian region.

The panel is of uncommonly vast dimensions, with a height of over three metres. It shows Saint Christopher carrying the Christ Child on his shoulders. The saint wears a green tunic knotted at the waist with a band of white cloth. Over this, he is covered by a red cloak with a gilded border rendered with metal sheets of gold leaf. Shown frontally and with his head slightly turned towards the Child, he raises his left hand in search of his approval. The saint leans on a stick that has flowered in the form of a palm-tree with pineapples, and is crossing a river of crystalline waters that cover not only his legs but also the fish that inhabit them. The giant has a thick head of hair curling over his forehead and a forked beard. The halo, also made with a sheet of gold leaf, displays delicate punch work forming flat vegetal motifs.

The Child appears seated with crossed legs on Christopher's left shoulder. He has curly hair and a halo like the saint's, decorated with the same punched motifs and reinforced with powers (groups of three rays). He wears a purple tunic gathered at the waist with a delicate gilded belt made with gold leaf. He is covered with a white mantle with plentiful broken folds that is held at the height of the breast by a brooch imitating goldsmith's work with a central cabochon and several pearls around it. The Child raises his left arm and makes a gesture of blessing with his right hand, while with the left he holds a terrestrial orb surmounted by a cross and the standard of the Resurrection.

The action appears to take place at night, in view of the twilight sky with spongy clouds.



Nicolau Falcó, *Saint Christopher* (detail).

A hermit lights the saint and Jesus on their crossing with a candle in a lantern. The figure, represented as a venerable old man with a white beard, wears a white and brown ankle-length habit with a hood. Hanging from his waist is a string of rosary beads with a cross on the end. Just behind him, we perceive the entrance to a kind of stone cabin, while to the sides of the composition we see a few rocks and riverbank shrubs.

The episode shown was widely disseminated in the Middle Ages thanks to texts like Iacoppo da Varazze's *Golden Legend*, which narrates how this giant, originally called Reprobus, changed his name to Christopher upon baptism. After being tempted by the devil, he became interested in a figure he had heard talk of, Christ, and asked a hermit about him, who explained who he was and instructed him in the Christian faith. In view of his colossal size, the anchorite asked him to devote his life to helping people to cross a very dangerous river where many drowned, and to regard this as a service to Christ. Christopher accepted. He found the river, and built himself a hut to live next to it. He also availed himself of a stout staff to help him withstand the onslaughts of the current. One day he heard a child calling to him to help him cross the river. He left his cabin, searched among the bushes by the river, and saw nobody. The boy called him again, and he finally located him and put him on his shoulders, took his staff, and made ready to cross the river. As he was doing so, he noticed that the water level was rising and the child weighed on his shoulders like lead, growing heavier all the time. When they reached the other side, he told the boy how laboursome the crossing had been, and how he had felt he was carrying the world on his shoulders. The boy replied that it was so, for he was Christ, and to show he was speaking the truth, he would give him proof. He asked him to go back across the river and to plant his staff in the ground outside his cabin. He promised him that the next day it would have flowered and borne fruit.[2]

Saint Christopher is a saint with strong links to roads and pilgrimage. Large images of him became very habitual in the Middle Ages,[3] and were attributed the functions of warding off evil and preventing disease. This is why it was usual in places like France to find them on the exterior of churches, where their mission was to protect travellers and pilgrims. One example is found in the atrium of the chapel of Notre-Dame de Benva (Provence-Alpes).[4] We also know that there was a figure of the saint in the Middle Ages on the Portal of Forgiveness of Seville Cathedral, as well as a second one near one of the exit doors.[5] Apart from his protective properties against sudden death, giant-sized representations of Christopher with the Child on his shoulders have been related to the vision of the host, establishing a nexus, for instance, with those scenes of the Last Supper where Christ is seen raising it.[6]

As regards Valencia, the region was by no means exempt from the wide diffusion of the cult of Saint Christopher during the Middle Ages. One tradition had it that his relics had been translated to the city from Toledo in the year 828.[7] It is also said that an image of the saint appeared miraculously during a ceremony in the synagogue of Valencia during the pogrom of 1391, leading to the conversion of 7,000 Jews. A contemporary figure, Saint Vincent Ferrer, advised placing images of Saint Christopher at different places in the city to combat an epidemic of the plague.[8] Among later references that continue to prove the wide diffusion of his cult in the Valencian region, it is particularly worth mentioning that the procession of Corpus Christi in Valencia in 1451 included an image of Saint Christopher that is considered an immediate precedent of the *Misteri de Sant*

1 Post 1941, p. 719, fig. 343.
2 Vorágine 1982, vol. I, pp. 406-407.
3 Schwartz 1954; Llompart 1965; Roca 1984; Grau 1994-1995; Lionarons 2002.
4 Rigaux 1987, pp. 317-331.
5 Laguna 1998, pp. 49, 55 and 64.
6 Rigaux 1989, p. 280.
7 *Acta Sanctorum Julii*, Antwerp, 1731, vol. VI, p. 129.
8 Villanueva 1802, pp. 69-70; Mérimée 1985, vol. I, p. 46.

Cristòfol, a mystery play performed to great success in the early sixteenth century, whose text was based on the *Golden Legend*. The same devotional climate led to the printing in Valencia in 1498 of Pere Tricher's *Obra allaors del Benaventurat Sent Cristofol*.[9] All this led to a proliferation of giant-sized representations of Christopher like the one on the panel analysed here, or the one on the *sarga* (painted cloth) in Valencia Cathedral attributed to Gonçal Peris, which is nearly six metres high.[10]

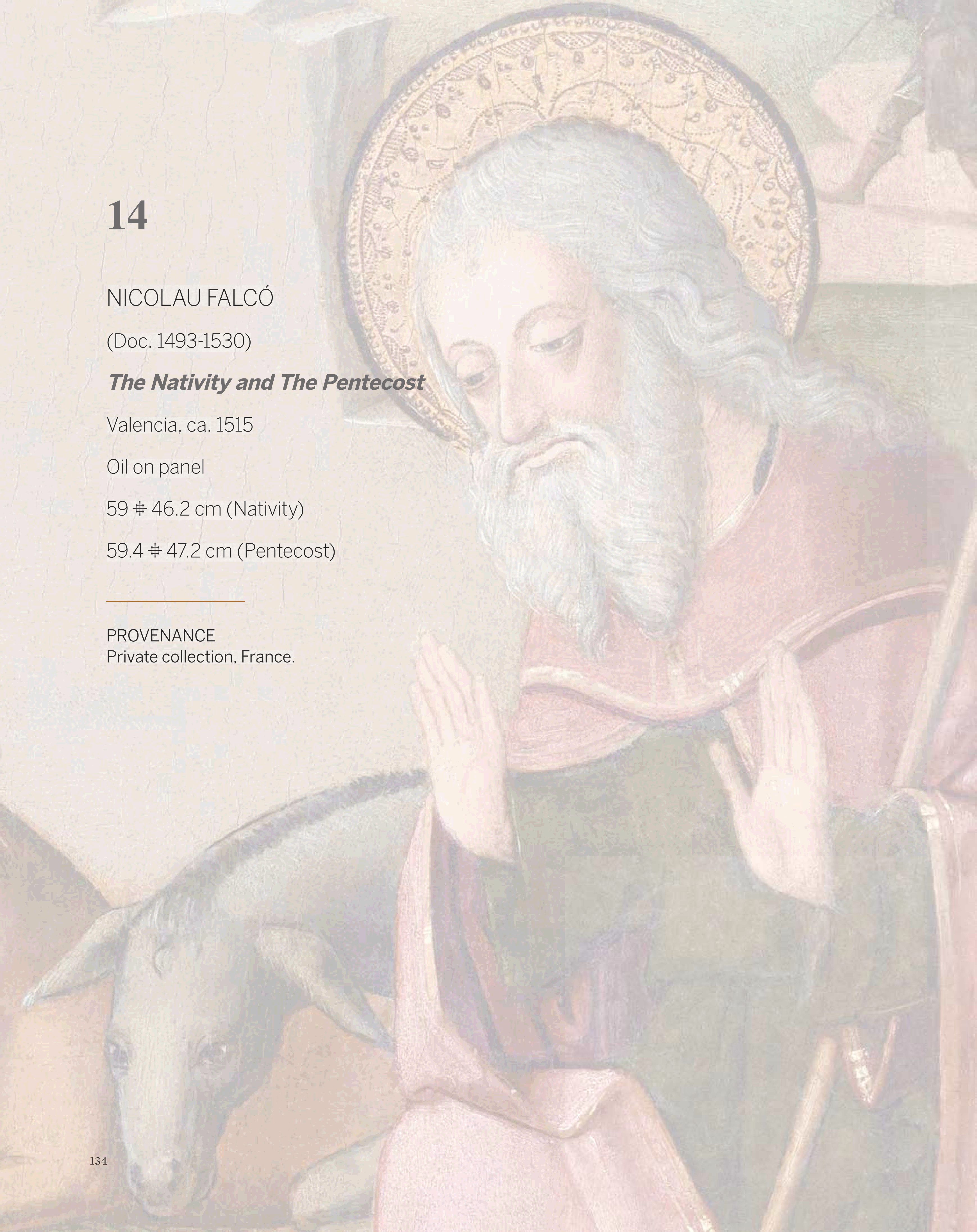
When Post mentioned the work for the first time, he attributed it to a painter he then called the Martínez Master,[11] who was eventually identified as Nicolau Falcó, a master active in Valencia in the late fifteenth and early sixteenth centuries. He therefore lived through the passage from late Gothic to the Renaissance. It is evident from a stylistic point of view that the work belongs to the corpus of Falcó's oeuvre, and in particular to the pieces of highest quality, where there is a softness in the modelling that is not always to be detected in his works. The faces are manly and gracefully drawn, with firm expressions, penetrating gazes, sharp profiles and fleshy, well-defined lips that are generally parted. On them we find the traditional almond-shaped or elliptical form of the eyes, the prominent tear ducts, the generous and clearly delimited lips, the thin nose and the highlights on certain parts of the face, like the nose, the cheeks, the corners of the lips or the chin.

We also detect the almost sculptural finish that Falcó lavishes on some of his works, with deeply marked and differentiated features and a volumetrics achieved with chiaroscuros, rather as we find on the work of another contemporary Valencian painter, the Master of Artés. Everything mentioned here reappears on a series of works by the master, like a panel with the *Holy Face Supported by Angels*,[12] a *Mater Dolorosa* and *Ecce Homo*,[13] a *Christ, Man of Sorrows*,[14] and the figures of Saint Joachim and Saint Anne on the *Altarpiece of La Puridad*,[15] all preserved at the Museo de Bellas Artes in Valencia. We might also mention one of his documented works (1515), *Our Lady of Wisdom* in the chapel of the University of Valencia, where a Saint Luke appears in the foreground with a type of head and face closely resembling that of Saint Christopher.[16] While on the subject of works by the painter with similar iconographic representations, we must mention the *Triptych of the Nursing Madonna* at the Museum of Fine Arts in Valencia, which includes a similar image on the predella.[17]

On some of Falcó's works, the haloes of certain figures are outlined with a thin black line. We see this on all the works cited above, on the *sargas* at Valencia Cathedral, and on the panel we are studying here. The rigid and compact type of forked beard is another characteristic feature. A further detail worth remarking on is the presence of 'powers' (clusters of three rays) on Christ's halo, which we also find on the aforementioned *Holy Face Supported by Two Angels* and on the *sarga* of the *Resurrection of Christ* at Valencia Cathedral.

Falcó is a master who allowed himself to be seduced by the Italianising tendencies of the early sixteenth century, but on the panel of *Saint Christopher Bearing the Christ Child* he seems still to remain faithful to late Gothic forms. The detectable differences with documented works like the above-mentioned *sargas* of the *Altarpiece of the Armourers' Guild* at Valencia Cathedral (1505), or with *Our Lady of Wisdom* (1515), also mentioned above, where Renaissance forms are by now evident, incline us towards the opinion that *Saint Christopher* may be among the painter's earliest works, dating from about 1500.

9 Mérimée 1985, vol. I, pp. 35, 39-40 and 45-47.
10 Ferre-Gómez 2011.
11 Post 1941, p. 721, fig. 343.
12 Gómez Frechina 2001a.
13 Gómez Frechina 2001b.
14 Gómez Frechina 2006a.
15 Farfán 1988.
16 Gómez-Ferrer 2011-2012, p. 83, fig. 1.
17 Post 1935, p. 363, fig. 150.



14

NICOLAU FALCÓ

(Doc. 1493-1530)

The Nativity and The Pentecost

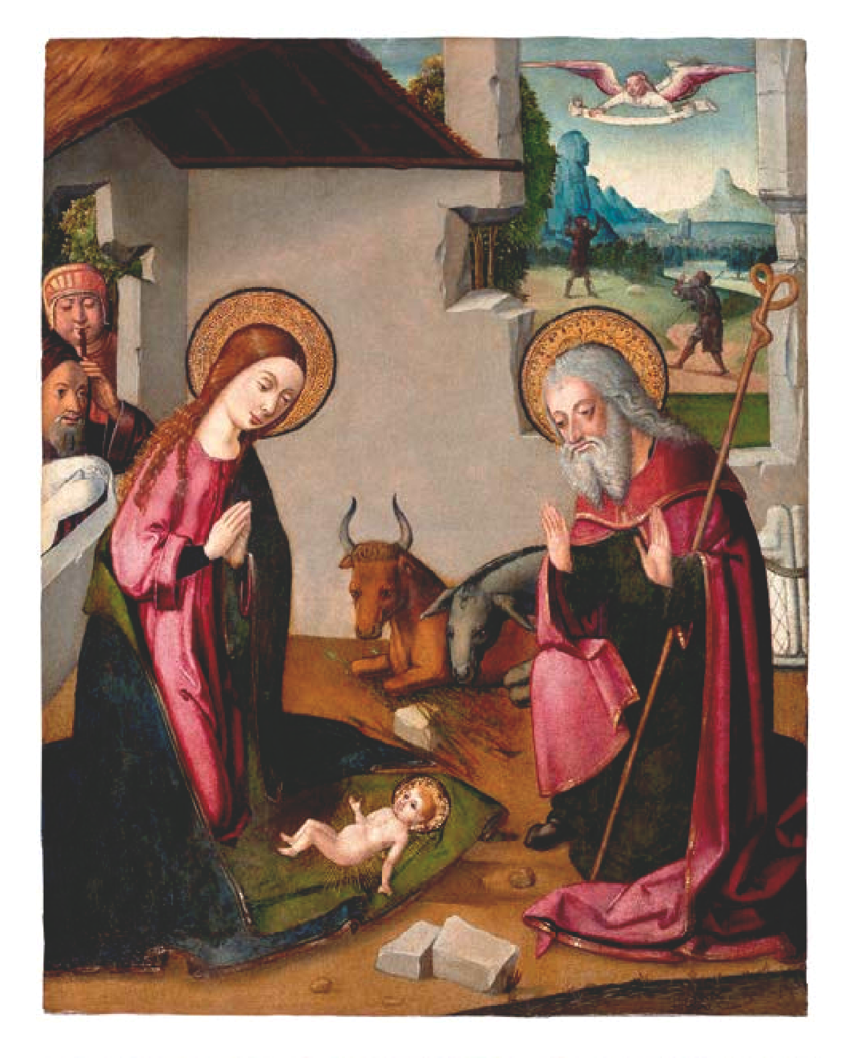
Valencia, ca. 1515

Oil on panel

59 ⋕ 46.2 cm (Nativity)

59.4 ⋕ 47.2 cm (Pentecost)

PROVENANCE
Private collection, France.





These are two small panels depicting the *Nativity* and *Pentecost*. The first corresponds to a traditional model of representation in Hispanic late Gothic painting, with the Virgin and Saint Joseph kneeling as a sign of respect and adoration on either side of the Child, who rests on the ground upon his Mother's mantle. Mary wears a red tunic and a mantle with a blue exterior and an olive green inner lining. Jesus appears completely nude, his divinity heightened by a golden halo surrounded by solar rays made of gold leaf applied on a mordant. Just in front of him is a large stone split down the middle. Joseph raises his hands in a gesture of veneration for the Son of God. Like Mary, he has a halo made with gold leaf and decorated with punch work vegetal motifs. He wears a dark tunic and reddish mantle, and rests his crook on the inside of his left arm.

At the back of the stable, the ox and the ass also appear to have prostrated themselves in veneration, while on the left, behind Mary, there appear the heads of two shepherds who have come to adore Jesus, one of them playing a kind of pipe while the other bears a present. The episode takes place in a sort of shed with a pitched roof and a large window open to the exterior, through which we see a landscape represented with a chromatic gradation from blues to earth tones. Sketched in this landscape are two figures, probably another two shepherds, one of whom raises his arms, presumably because he has learned of the birth of the Messiah.

The second scene shows *Pentecost*, the moment when the Holy Spirit is sent to Earth by God to infuse Christ's disciples with the gift of tongues. Mary is in the centre of the composition, and wears the same clothing as in the previous scene, though here she incorporates a white veil that identifies her as a widow. Her hands joined in prayer, she is seated on a simple wooden throne that rises upon a base. The apostles are distributed on either side of the throne. In the foreground, on the left, we see Saint John the Evangelist, beardless, and Saint Peter, represented as an old man. Both are seated on the ground, both hold books, and both make gestures with their hands which express their surprise at the supernatural event occurring. The descent of the Holy Spirit takes its habitual material form of a haloed white dove from which there emerges a thin and almost imperceptible rain of fire, represented by small flakes of gold leaf laid on a mordant. The two apostles in the foreground wear tunics and mantles of bright green, reddish and pink colours, while of those in the middle ground are only represented by their heads and part of their bodies. The presence of the rest is deduced from their heads, only insinuated, with haloes that have received the same delicate treatment as that described above. The episode takes place in an enclosed room with two large windows at the sides and partially visible ribbed vaulting. Finally, the floor is a simple pavement of green, red and white slabs.

Both panels probably formed part of a small altarpiece dedicated to the Virgin. This could be confirmed by a third known panel from the same group that shows the scene of the *Epiphany (Fig. 1)*. It was in a private collection in Madrid some years ago (2003), passed through the Barcelona art market (Galería Bernat, 2012), and recently went on sale again (Isbilya, Seville, auction of 25-26 April 2017; Sotheby's, London, *Old Masters Day Sale*, 5 July 2018, lot number 117).[1] The measurements coincide exactly (58.5 x 46 cm), as do the style and the treatment of the gilding, where we find the same exterior outline for the haloes and identical punch work. The landscape presents the same characteristics as the one seen

1 In 2003, it appeared in an exhibition in Las Palmas de Gran Canaria, where it was attributed to the Martínez Master (*Huella* 2003, pp. 320-321). We published it in Puig-Velasco 2012, p. 147, fig. 3.

2 The composition of the *Epiphany* is very similar to that found in a triptych in a private collection which shows the same scene in its main panel (Gómez-Frechina 2001a, p. 157, fig. 13.4). It can also be compared with the *Epiphany* preserved in Post's day in the monastery of El Puig in Valencia (Post 1935, p. 372, fig. 155a), or with the one found on the predella of the *Altarpiece of La Puridad* in the Museo de Bellas Artes, Valencia.

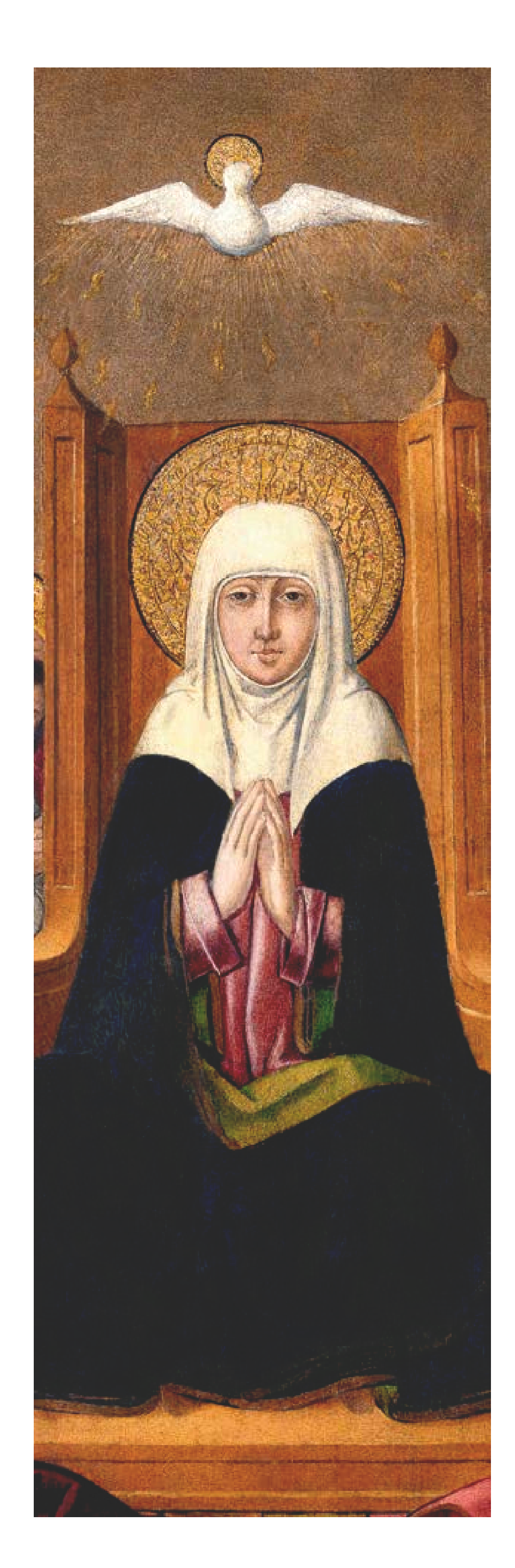
3 Farfán 1988.

in the *Nativity*. All this adds up to confirmation that the three works belonged to the same group.[2]

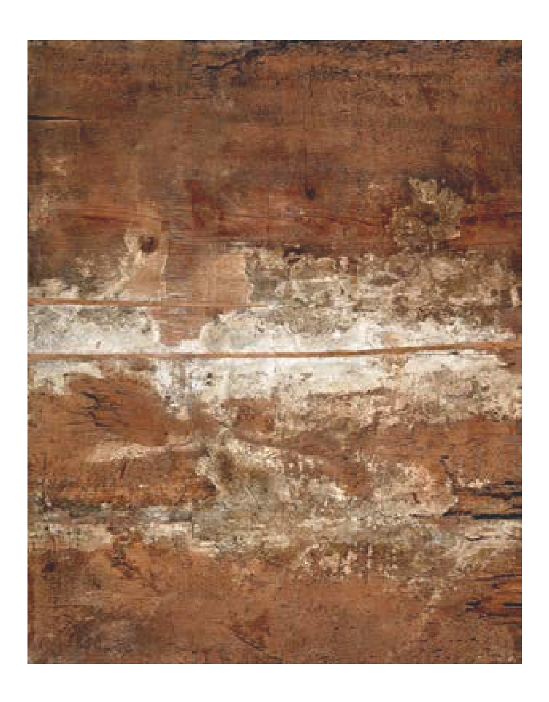
The three scenes, together with others we do not know, probably formed part of an altarpiece similar to the one preserved in the Museo José Benlliure in Valencia, which has panels of the same dimensions with similar compositions. A second option, based on the size of the panels, is that they were a part of a predella dedicated to the joys of Mary, similar to that seen on the *Altarpiece of La Puridad* in the Museo de Bellas Artes, Valencia. Whatever the case, it must have been a small altarpiece, probably destined for a lateral altar in some church of the Valencian area.

The compositions found on both panels correspond fully to models used by Nicolau Falcó. We see this in the case of the *Nativity*, where the placement of the main figures coples that used in the same composition of the *Altarpiece of La Puridad* (Museo de Bellas Artes, Valencia), one of Falcó's documented works (1501-1515).[3] The only slight variation is in the gesture made by Joseph with his hands, while Mary and the Child copy models that are almost identical, even in insignificant details. In the case of *Pentecost*, on the other hand, the composition on the *Altarpiece of La Puridad* is a more innovative one with Renaissance architectural features, while the one on our panel is a traditional composition in a space covered with Gothic vaulting. Where the two scenes do coincide is in the figure of Saint John the Evangelist, located in the foreground on the left, who stretches out his neck in a very similar posture.

We find another interesting parallel for the *Nativity* in the *sargas* (painted cloths) of the *Altarpiece of the Armourers' Guild* in Valencia Cathedral, another of Falcó's documented works (1505).[4] We can see that the arrangement of the



Nicolau Falcó, *Pentecost* (detail)



Nicolau Falcó, *Pentecost* (back)

main figures is once more the same, although the rest of the composition has been given a different treatment. One detail that is repeated is that of the Child resting on the ground upon his Mother's mantle, following the Flemish tradition deriving from Robert Campin.

As regards *Pentecost*, a good parallel is once more found in the *sargas* of the *Altarpiece of the Armourers' Guild*, where the composition is arranged according to the traditional pattern. In this case, it is worth looking closely at the figure of Mary, who displays a very similar characterisation and posture, especially in the way her hands are joined at the height of her breast. On the *sargas*, even so, the architecture is once more classical in inspiration, as we noted with reference to the *Altarpiece of La Puridad*.

Stylistically, the panels display many of the features that define Nicolau Falcó's style. These include, for example, his peculiar manner of representing the lips and the eye sockets. The figures' faces show stylemes close to those found on the above-mentioned *sargas* of the *Altarpiece of the Armourers' Guild*, and on the predella of the *Saint Lazarus Altarpiece* at Valencia Cathedral, now lost, which is another of Falcó's precisely dated works (1520).[5] We also see details and gestures that are typical of the painter, such as the black outline on the haloes, the agile and elaborate punch work on the gilding, the gesture of some of the figures of raising one hand to the head, and the way most of them look down at the ground. The faces are the master's habitual ones, manly and very expressive, with globular eyes and prominent tear ducts. The noses are aquiline and the lips fleshy, especially the lower one. The light on the faces is often treated with chiaroscuro. The beards are also those typical of the painter, very bushy and habitually forked. In general, these are figures relating to those of the *sargas* in Valencia Cathedral, or to those of the above-mentioned retable in the Museo José Benlliure.

Looking at the oeuvre attributed to Nicolau Falcó as a whole, we find, as with many other painters of the Spanish Middle Ages, that variations of pictorial quality are easily detectable. This is almost certainly to be explained by the considerable importance of his Valencian workshop in the late fifteenth and early sixteenth centuries, which obliged him to surround himself with collaborators and assistants. This initially led art historians to distribute his works among no fewer than four artistic personalities: Nicolau Falcó, the Martínez Master, the Master of La Puridad and the Saint Lazarus Master.

The panels we study here do not show the almost sculptural modelling of Falcó's finest works, which we do find, on the other hand, in the *Saint Christopher* we present in this catalogue (cat. 13). Even so, there are glimpses of quality in faces like those of Saint Joseph

4 Gómez-Ferrer 2011; Gómez-Ferrer 2011-2012, pp. 83-85. For a reproduction of the Marian scenes on the *sargas*, see Cebrián 2015, p. 155, fig. 2.

5 The date appeared on the central panel. See Post 1935, p. 389, fig. 162.

6 Puig-Velasco 2012.

7 Post 1935, p. 363, fig. 150.

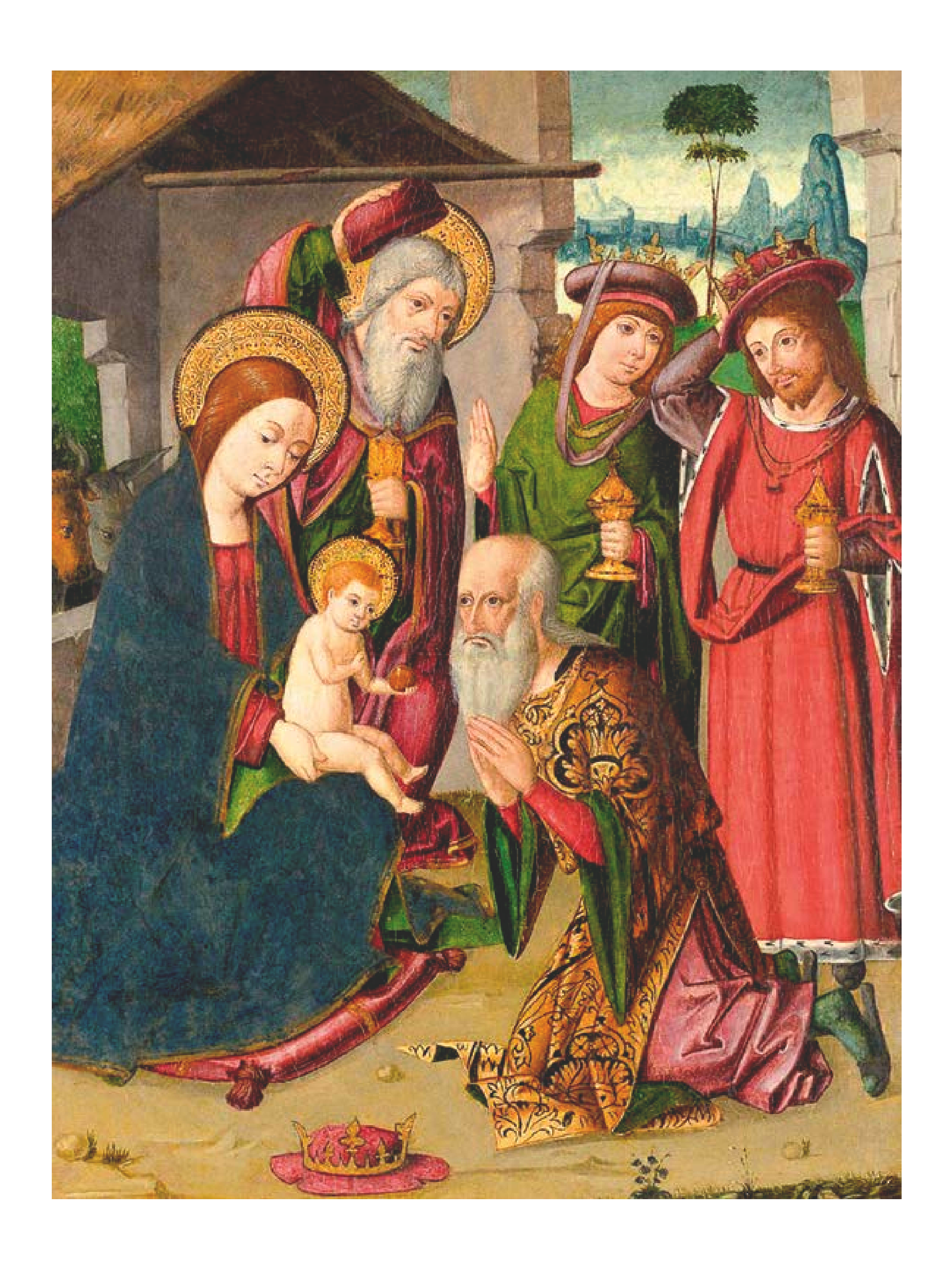


Fig. 1. Nicolau Falcó (doc. 1493-1530), *The Epiphany.* Oil on panel. Private collection. Image courtesy of Isbylia Subastas.

in the *Nativity* and Saint Peter in *Pentecost*. Other faces show the painter revelling in the configuration of their volumetrics by playing with chiaroscuro. The same type of treatment, though rather more summary, is also appreciable in some panels of the predella of the *Altarpiece of La Puridad*, and on the altarpiece at the Museo José Benlliure. This looser and more rapidly executed style also recalls the one we find on a panel with the *Apparition of the Resurrected Christ to his Mother with the Fathers of Limbo*, now in a private collection,[6] or on the scenes of the doors of the *Triptych of the Nursing Madonna* at the Museo de Bellas Artes in Valencia, which in its day gave his name to the Martínez Master.[7]

15

MASTER OF ALFORJA (Joan Montoliu?)

(ca. 1450/1452-1531)

The Dead Christ supported by Two Angels

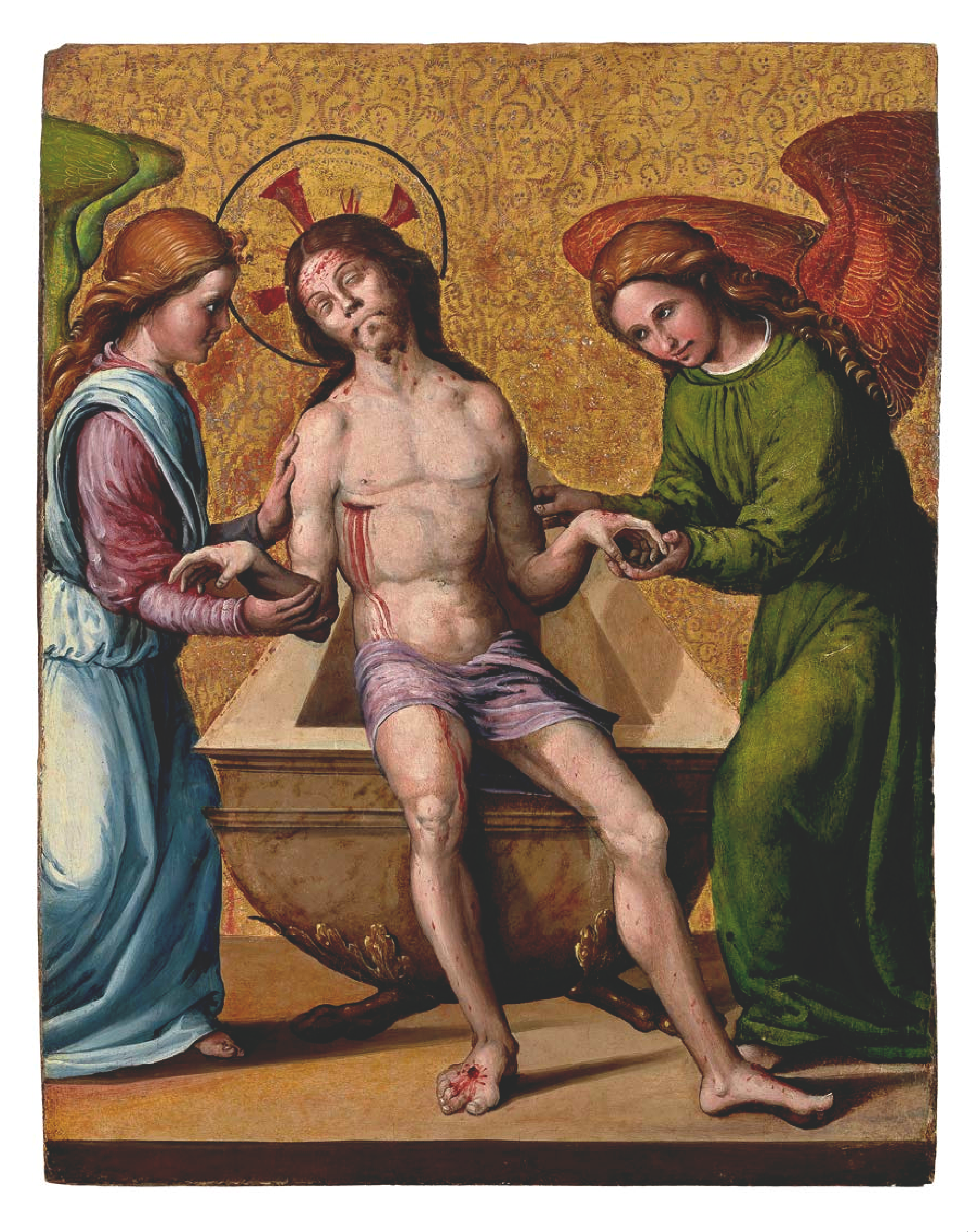
Tarragona, ca. 1510-1530

Oil on panel

50 ⋕ 42 cm

PROVENANCE
Private collection, Barcelona (ca. 1958).

LITERATURE
Angulo 1944, p. 357; Post 1958, p. 330; Gómez 2018, pp. 127-128, fig. 4.



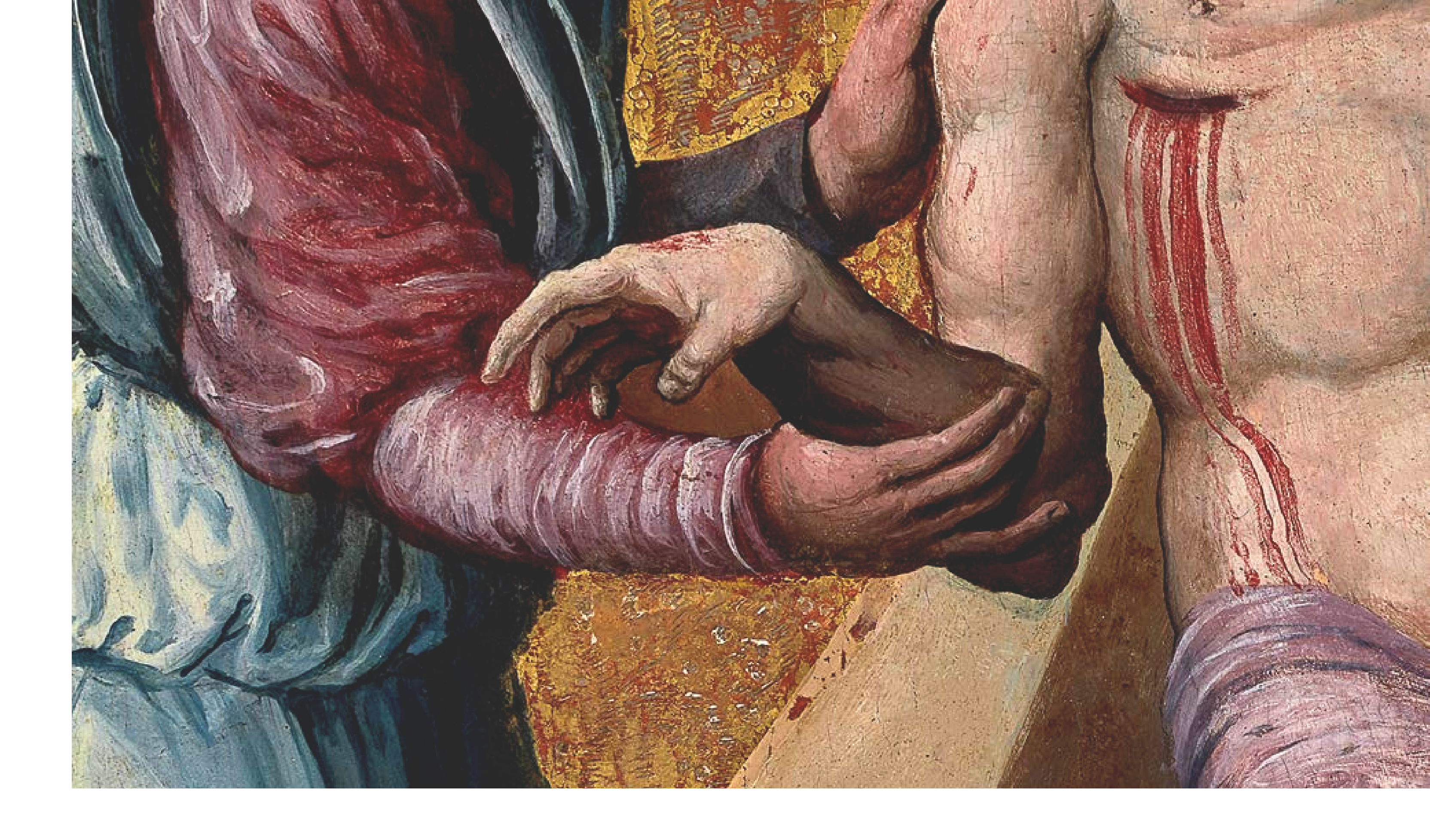
The composition shows the dead Christ seated full-length on one side of the sepulchre while two angels hold him up by the arms. The image is one of great pathos, and transmits the full consequences of the martyrdom of the Son of God. Jesus's eyes are closed, and his head and body are slightly inclined to the viewer's left, showing the weight of the inert corpse. His full head of hair falls down his back. The marks of the Passion and the tortures to which he has been subjected are also evident. The wound in his side bleeds profusely, and the trickle of blood flows down his side and under the purple loincloth to continue down his left thigh. His feet and hands bear the marks of the nails, also surrounded by blood that has splashed over his torso, legs and arms. His body still shows the forms of muscles, but the belly is slightly swollen.

The standing angels on either side of Christ hold him up gently while making a slight genuflexion as a sign of respect. Their facial expressions are not especially sorrowful, but are rather drawn into a sort of uncomfortable grimace that covers up fear. The one on the right wears a green tunic while the one on the left is dressed in a sort of pink alb and a light blue tunic. Their hair is reddish and has touches of colour to accentuate the highlights. Their wings are unfurled and they are shown in partial outline against the gilded background. The artist has used the technique of *sgraffito* for the plumage, scraping at the polychromy with a sharp instrument to reveal the underlying gold leaf. The lighting is very carefully treated, gleaming strongly on the lower part of the angel's tunic and projecting various shadows on the pavement and on the right-hand side of the sepulchre. Shadows also appear on Christ's arms and legs, giving the scene an intense and dramatic air.

The sepulchre is a marble sarcophagus apparently inspired by antique models, with marble feet imitating claws. Its arrangement seems to cut through the picture plane, but the visual result is not altogether satisfactory owing to the fictive sensation of depth transmitted by the gilded background of the composition. The sepulchre seems to be floating in the air from the point where the pavement ends and the gilded background begins. This background is made of gold leaf applied with water gilding on a base of bole, whose orange tone shows through in some places. The whole surface is decorated with light punch work and indentations forming very schematic vegetal patterns. The same gold background is used to form Christ's cruciferous halo, which is delimited with a thin black line. Inside it, the punched decoration is personalised with different motifs to distinguish it more clearly.

The iconic image of the Man of Sorrows emerging from his tomb accompanied, or not, by angels spread profusely through Valencia from the early fifteenth century onwards.[1] The pattern of the one analysed here enjoyed some success in Valencian artistic circles at the start of the sixteenth century, although painters like Bartolomé Bermejo had already used it in earlier works like the *Christ of the Pietà* at the Museu del Castell de Peralada, one of its first appearances on the Iberian Peninsula.[2] It is an innovative prototype because Christ does not rise from the sepulchre, as was habitual in fifteenth-century compositions. He is shown with all the pathos of his suffering, lurching to one side with his feet outside the tomb. The referents for this must be sought in Italy, such

1 Valero 2009, pp. 337-339.
2 Velasco-Molina 2018.
3 Belting 1985; Schmidt 2015, pp. 203-225.
4 Bayer-Rodeschini 2012, pl. 2.
5 Goffen 1989, pp. 78-86; Villa 2006, pp. 302-305.
6 Lucco 2006, pp. 256-259.
7 Velasco-Molina 2018.
8 García Marsilla 2017.
9 Post 1935, p. 115, fig. 41; Benito-Gómez 2009, p. 24, fig. 1.
10 Harrison *et al*. 2004, p. 331.
11 Velasco 2018b, pp. 109-110. The works by the Italian master were preserved years ago in collections in Madrid, Bologna and Valencia (Company 2006, pp. 279-281 and 286-289, figs. 336, 337 and 340-343).
12 Benito-Galdón 1997, pp. 52-55.
13 Ramon 2018, p. 312, fig. 12.7.



Master of Alforja (Joan Montoliu?), *The Dead Christ supported by Two Angels* (detail)

as certain works painted by Giovanni Bellini in Venice where Jesus is shown accompanied by angels with similar postures.[3] Among them, mention should go to the *Pietà* at the Pinacoteca dell'Accademia di Carrara (Bergamo), of about 1455;[4] the *Dead Christ with Two Angels* at the National Gallery in London; the panel on the same subject at the Gemäldegalerie in Berlin; and the one preserved at the Musei Comunali in Rimini, these last works all dating from the 1470s.[5] Another clear referent is Antonello da Messina, whose composition at the Museo Correr in Venice has been related to the contemporary models of Bellini, which he must have seen during his phase in Venice.[6]

Valencia became one of the first places in the Iberian Peninsula to receive this iconographic type, and Bermejo pioneered its use in the Crown of Aragon.[7] The city was a propitious place for this to occur, since its strong maritime links with Flanders and Italy, which always started and ended in the port of El Grao, favoured the arrival of works and iconographies like the ones that concern us here.[8] These foreign works served as an inspiration for Valencian painters like Bartomeu Baró, the author of the *Altarpiece of Saint Sebastian, Saint Elmo and Saint Bernardine*, which includes a similar image,[9] or Rodrigo de Osona, who is attributed with the central panel of a predella (Oxford, Ashmolean Museum) showing Christ seated in a leaning position on the sepulchre.[10] A few years after Bermejo's work in Valencia, another very significant painter, Paolo da San Leocadio, executed various compositions with iconographic similarities to the model spread by the Cordovan painter, repeating details like Christ's position with his legs outside the tomb.[11] Even so, the composition most similar to ours is the one Vicente Macip included on the predella of the *Altarpiece of Saint Dionysius and Saint Margaret* at the Museo de la Catedral in Valencia,[12] which has many points in common with the panel of the Master of Alforja, such as the oblique arrangement of the tomb with respect to the picture plane. Very close too is a panel on the same subject attributed to the Master of Alzira that is preserved at the Museo de Bellas Artes in Valencia, where Christ is shown in absolutely the same position, with an identical trickle of blood running down his leg, and angels with similar attire.[13]



Master of Alforja (Joan Montoliu?), *The Dead Christ supported by Two Angels* (back)

Moreover, all these works took shape within the framework of a strong climate of fervour centred on the figure of Christ, reflected in a number of Valencian textual sources such as *Lo Passi en cobles*, which exalts Christ's beaten, lacerated and bloodstained body.[14]

As regards the painting's provenance, a recent study by Gómez Arribas has determined that it formed part of a now dispersed altarpiece formed by various panels that have recently appeared on the art market, together with other panels that were published by Angulo and Post.[15] According to Gómez's proposal,[16] the main panel in the central section was an image of *Saint Joseph with the Christ Child*, auctioned at Fernando Durán (Madrid) on 6-7 July 2017 (lot 993, 122 × 62 cm) with a mistaken attribution to Felipe Pablo de San Leocadio. Just above it must have been a depiction of the *Trinity with the Virgin and Saint John the Baptist* (70.5 × 64 cm) auctioned at Balclis (Barcelona) in December 2014 (lot 1145). In the same sale (lot 1135), there appeared a *Saint Michael* (70.2 × 28.7 cm) from the same altarpiece, which in Gómez's hypothetical reconstruction would have crowned the right-hand section.

In his day, Angulo had access to some photographs at the Archivo Mas (Barcelona) of some altarpiece panels preserved in a private collection in Barcelona that represented "the history of the dead Christ and various Saints".[17] These were undoubtedly our panel and other panels from the same altarpiece, as Angulo's text gives the archive numbers of the three photographs, one of which corresponds to the panel of the *Dead Christ with Two Angels*.[18]

Post later returned to these panels, also using the photographs from the Archivo Mas,[19] without mentioning among them the ones auctioned in Madrid and Barcelona and published by Gómez. The American expert published a photograph with three of them, and named the rest in his text. The picture shows two panels, almost certainly cut down, with the kneeling figures of *Saint Francis of Assisi* and *Saint Dominic Guzmán*, which Gómez situates on either side of the hypothetical central image. Post mentioned two similar representations of *Saint Onuphrius* and *Saint John the Evangelist*, but did not publish the corresponding photographs, and Gómez was apparently unable to access the negative at the Archivo Mas in which both appear (Fig. 1).[20] Post also cited the panel studied here as part

14 Deurbergue 2012, p. 218.

15 Angulo 1944, p. 357; Post 1958, pp. 327-330, fig. 132.

16 See the proposed reconstruction in Gómez 2018, p. 132, fig. 9.

17 Angulo 1944, p. 357.

18 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas 6365-6367.

19 Post 1958, pp. 327-330, fig. 132.

of that collection, though once more without publishing a picture of it. As Gómez proposes, it almost certainly occupied the central panel of the predella. To its left would have been the last of the panels published graphically by Post, which showed a frieze with various female saints and martyrs (Lucy, Agatha, Quiteria, Apollonia and Barbara). It is supposed that on the other side of the panel with the *Christ of the Pietà*, there was another panel with images of various male or female saints, but Post did not mention it in his account of the panels.

Although we agree with Gómez's attribution of all the panels mentioned to the same altarpiece owing to their evident stylistic unity, we are not completely convinced by that scholar's proposed reconstruction. In particular, we are unsure about the position of *Saint Michael* next to the uppermost panel, and those of *Saint Francis* and *Saint Dominic* on either side of the supposed central panel, since we do not know their measurements and so cannot estimate their proportion with relation to the other known panels. We shall also have to wait for the panels with *Saint Onuphrius* and *Saint John the Evangelist* to appear one day so as to ascertain their dimensions and determine their place in the overall structure. Stylistically, there is no doubt they are by the same master.



Fig. 1. Master of Alforja (Joan Montoliu? · ca. 1450/1452-1531), *Saint John the Baptist* and *Saint Onuphrius*. © 2005 Institut Amatller d›Art Hispànic - im. 01184006 (foto Gudiol-6367 / 1930-1938).

Regarding the attribution of this entire group of panels, Post related them to the so-called "Master of Pere de Cardona",[21] a painter active in the city of Tarragona in the early sixteenth century, but in our opinion this attribution is unviable. On the other hand, as Gómez has proposed,[22] there seem to be much more evident links with another painter active in the same Catalan city during those years, the so-called "Master of Alforja". In the first place, there are connections with the panel that gives the master his name, the *Saint Michael* at the Museu de Reus,[23] where the angels flanking the Almighty in the upper part display heads, faces, garments and general types closely resembling the angels in the panel of the *Dead Christ with Two Angels*. We find the same angels on the panel of *Our Lady of Hope*, originally from Tarragona Cathedral and now in the Museo Diocesano in that city. Also from the cathedral, and kept at the same museum, is a panel with the figure of *Saint Roche*, where the treatment of the musculature on the saint's legs is similar to that seen in the *Dead Christ with Two Angels*.[24]

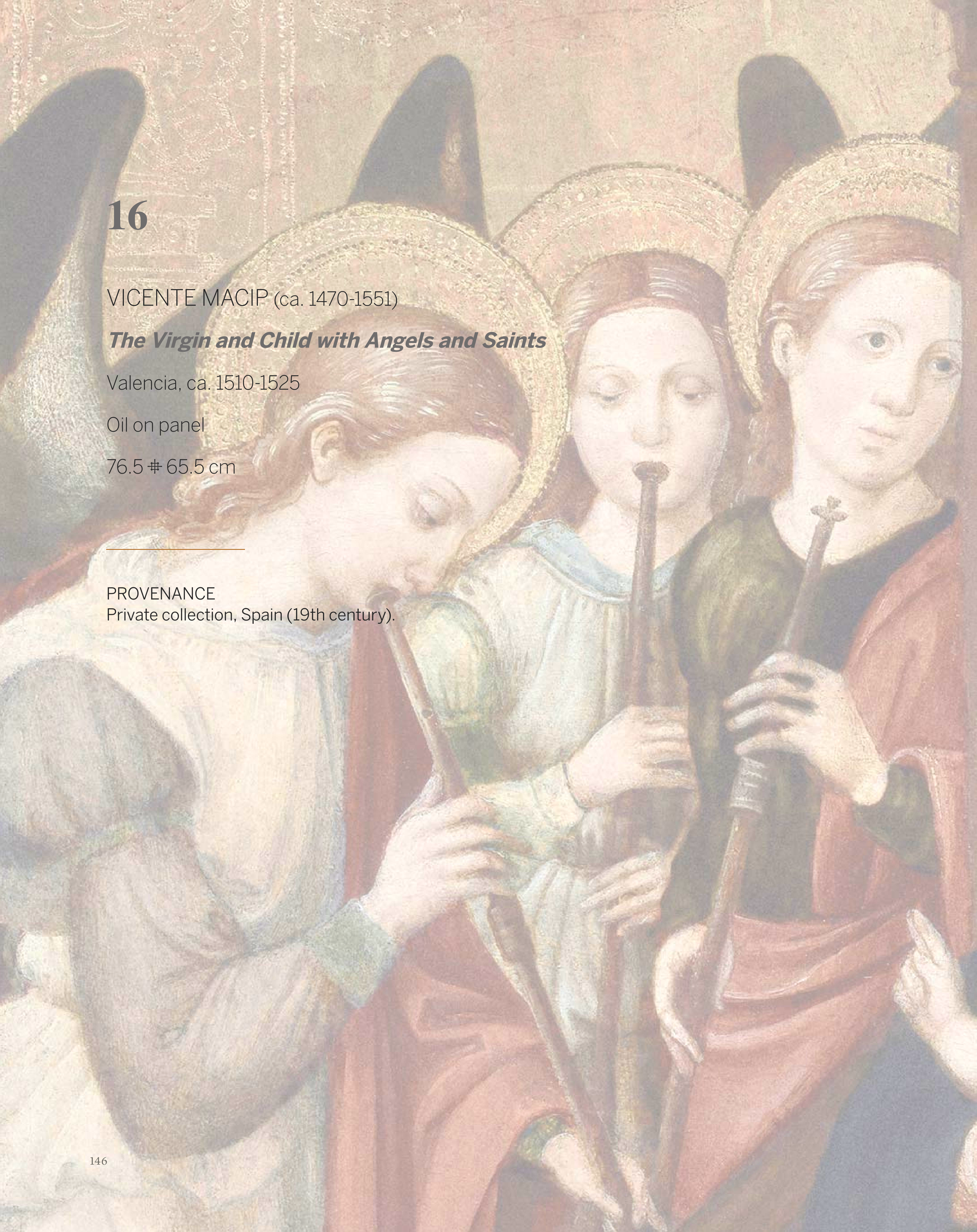
20 "We have not been able to ascertain anything about the panels corresponding to Saint Onuphrius and Saint John the Evangelist, of which we know nothing except Post's description (saints represented with an elongated bust). We can suppose their position to have been to the sides of the central panel, but without having their measurements, any idea is mere speculation, even the one that they might belong to this altarpiece" (Gómez 2018, p. 135).

21 Post 1958, p. 330.

22 Gómez 2018.

23 Mata 2005, pp. 218-219, fig. 23.

24 On these two works, see Mata 2005, pp. 218-224, figs. 24 and 26.



16

VICENTE MACIP (ca. 1470-1551)

The Virgin and Child with Angels and Saints

Valencia, ca. 1510-1525

Oil on panel

76.5 × 65.5 cm

PROVENANCE
Private collection, Spain (19th century).



This is a representation of the Virgin and Child surrounded by angel musicians and various saints, namely the Infant Saint John, Saint Jerome, Saint Vincent Ferrer and Saint John the Evangelist. Mary and the Christ Child are enthroned, centring the composition. She holds her Son with her right hand, while with the left she holds the end of a gauze veil that acts as a *perizonium* covering Jesus's nakedness. The Child holds his mother's hand affectionately with his left hand, while with the right he makes a gesture of blessing with his eyes on the Infant Saint John. Mary wears a tunic of intense red with gilded borders on the neck and cuffs, and over it a dark blue mantle. Her hair falls over her shoulders, and is partly covered by a violet headdress.

At the feet of the dais of the throne is the Infant Saint John the Baptist with the cruciform flabellum wound with a scroll bearing the inscription "*Ecce Agnus Dei*" (John, 1: 27), a book and, on top of this, the mystic lamb. He points to and announces the Messiah with his finger, and Jesus, as mentioned above, responds with his blessing. On the other side of the composition is Saint Jerome, kneeling and semi-nude, who covers his body with a red tunic that reveals his breast, his arms and one of his feet. In his right hand, he holds the stone with which, according to his hagiographic legend, he beat his breast during his life as a hermit.

Just behind him is Saint Vincent Ferrer, tonsured and wearing the characteristic Dominican habit while pointing with his left hand to the scroll that curves above his head. On it is the inscription "*Timete Deum*", which has become one of his traditional attributes. To the right of the Valencian saint is a beardless Saint John the Evangelist, making a blessing with his right hand and holding the poisoned chalice in the other. On the other side of the throne are three youthful angels dressed in tunics and mantles of different colours and blowing into trumpets.

All the figures have gilded haloes made of metallic leaf applied with water gilding. They have subtly delicate punched and incised decoration based on concentric forms and series of dots. We find the same delicacy in the treatment of the gilded background of the panel, which runs in a very broad outer frame around the top and sides of the panel, and presents highly stylised vegetal motifs in the interior. The partial loss of the gold leaf in some places allows the bole used in the preparation to show through. Outlined against this background is the throne on which Mary and the Child are seated. This is a piece of furnishing of classicist forms, with a scallop shell and moulded entablature supported by two narrow panels crowned with Corinthian capitals. The arms of the throne are also moulded. Moreover, the dais or base on which it stands is covered by a carpet decorated with "Moorish" style geometric motifs. The tiles of the paving present a similar decoration.

In general terms, the composition is characterised by a somewhat cluttered arrangement, with a large number of figures represented in a small space, most of them full-length. The paved tiles trace the orthogonals and mark the vanishing point of the room where the figures are standing, but the gold background acts as a curtain cutting off any perspectival solution that might be generated. In spite of this, the depth of the throne gives the space realism and credibility, and the figures are plausibly interconnected. The final result is satisfactory,

1 Benito 1993, pp. 233-234; Samper 1994. Cfr. Benito-Galdón 1997, pp. 50-51.

2 Benito-Galdón 1997, p. 197. On this same panel, Saint Michael and the Guardian Angel display heads of a similar type to the two angels and the Saint John the Evangelist on the panel studied here.

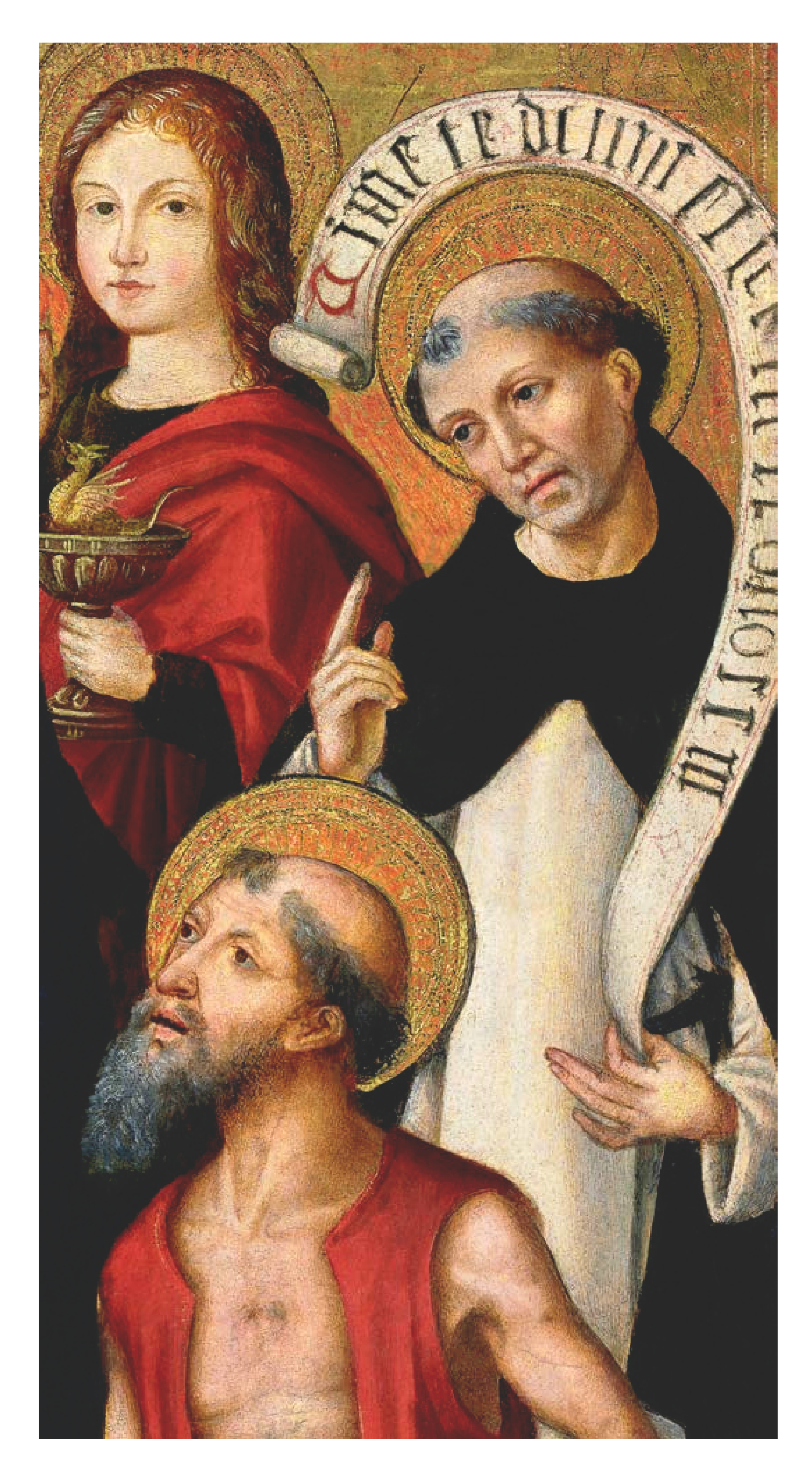
3 Deurbergue 2012, p. 222, fig. 129.



Vicente Macip, *The Virgin and Child with Angels and Saints* (detail p.149, p. 150)

demonstrating the painter's ability to work with complex compositions in very limited spaces.

The author of the panel, the Valencian painter Vicente Macip, opted for a composition with clear Italian roots that shows us the Virgin and Child surrounded by various saints. The inclusion of these, in greater or lesser number, is a fairly habitual iconographic resource in Macip's work. This is seen in the *Virgin and Child with Saint Anne and the Magdalene* in an altarpiece he was commissioned to paint by the Joan family in about 1507 for the charterhouse of Portacoeli (Serra, Valencia),[1] and in the *Coronation of the Virgin* at the Museu Nacional d'Art de Catalunya, where we see a total of seven saints accompanying Mary and the Christ Child, among them a very similar Infant Saint John and Saint Vincent Ferrer.[2] More unusually, Macip also included various saints in a *Crucifixion* preserved at the Museo de Bellas Artes in Valencia, though an explanation can be found in this case in the Christocentric literature of Francesc Eiximenis and Sister Isabel de Villena.[3]



This type of image of Jesus and Mary surrounded by saints proliferated in Valencia during the first third of the sixteenth century, as we can see in Nicolau Falcó's *Our Lady of Wisdom* (1515), where Saint Luke and Saint Stephen appear at the foot of the throne, while three angels are arranged along each side in the background.[4] These are representations in which the saints play the role of intercessors for humanity before Christ. In this connection, we notice that one of the saints appearing on our panel is Saint Vincent Ferrer, who is holding the above-mentioned scroll with the inscription "*Timete Deum*". This phrase is taken from the Book of Revelation (14: 7): "Fear God, and give glory to him, for the hour of his judgement is come". The message has eschatological connotations and roundly announces the imminent arrival of the Last Judgement.[5] The presence of Saint John the Baptist on our panel reinforces these associations, for he is one of the key figures of the Deësis, in whose judiciary representations he acts as an intercessor. He was the Precursor who announced Christ, and his gesture and gaze towards the Son of God can be interpreted in relation to the Parousia, the second coming of Christ to Earth in order to celebrate the Last Judgement. In this context, the three angels sounding trumpets could precisely be convening the Judgement.

One of the most important aspects of the painting we are studying here is that it finds a perfect parallel in another work by Vicente Macip. This is a panel preserved at the Fundación Lázaro Galdiano in Madrid which not only presents the same composition and figures (with the occasional slight variation) but also the same measurements (76 × 65.6 cm) (Fig. 1).[6] The differences between the two paintings are minimal. On the Madrid panel, Saint Jerome is seen accompanied by the *"leo mansuetus"*, the lion from whose paw the saint removed



Vicente Macip (ca. 1470-1551), *The Virgin and Child with Angels and Saints* (detail)

Fig. 1. Vicente Macip (ca. 1470-1551), *The Virgin and Child with Angels and Saints.* Oil and gold on panel. Madrid, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano (inv. 08448).

a thorn, which does not appear on our panel. Also, Saint John the Evangelist, whose face is similar to that of Saint Michael on the Náquera altarpiece,[7] is replaced on the Lázaro Galdiano panel with a fourth angel musician. The third major difference concerns one of the angels on the left-hand side, who on the Madrid panel is sounding a different type of trumpet from the other two. Otherwise, the image in both panels coincides exactly, even the type of throne, which repeats the crested structure with narrow panels crowned by capitals, scallop niche, entablature and two vases for finials. We insist on this because in 1997, coinciding with the exhibition on Vicente Macip held at the Museo de Bellas Artes in Valencia, the painting at the Fundación Lázaro Galdiano was subjected to a process of conservation and restoration which

4 Gómez-Ferrer 2011-2012, p. 83, fig. 1.

5 Vicente Masip represented the saint on numerous occasions in accordance with an identical model, following an iconographic tradition that was widespread in Valencia in the early sixteenth century. On these questions, see Velasco 2008, pp. 238-239 and 256-263. For the *Timete Deum* motif, see also the observations in Óscar Calvé's thesis on the iconography of the saint (Calvé 2016).

6 On this panel, see Benito-Galdón 1997, pp. 72-73.

7 Benito-Galdón 1997, p. 181.

8 Benito-Galdón 1997, p. 72.

determined that the throne had been added "at an early date".[8] The appearance of the panel analysed here, which includes an absolutely identical throne, means that this claim will have to be reconsidered or at least qualified, since it demonstrates that Macip used certain devotional models recurrently, copying or reusing patterns that proved commercially successful.

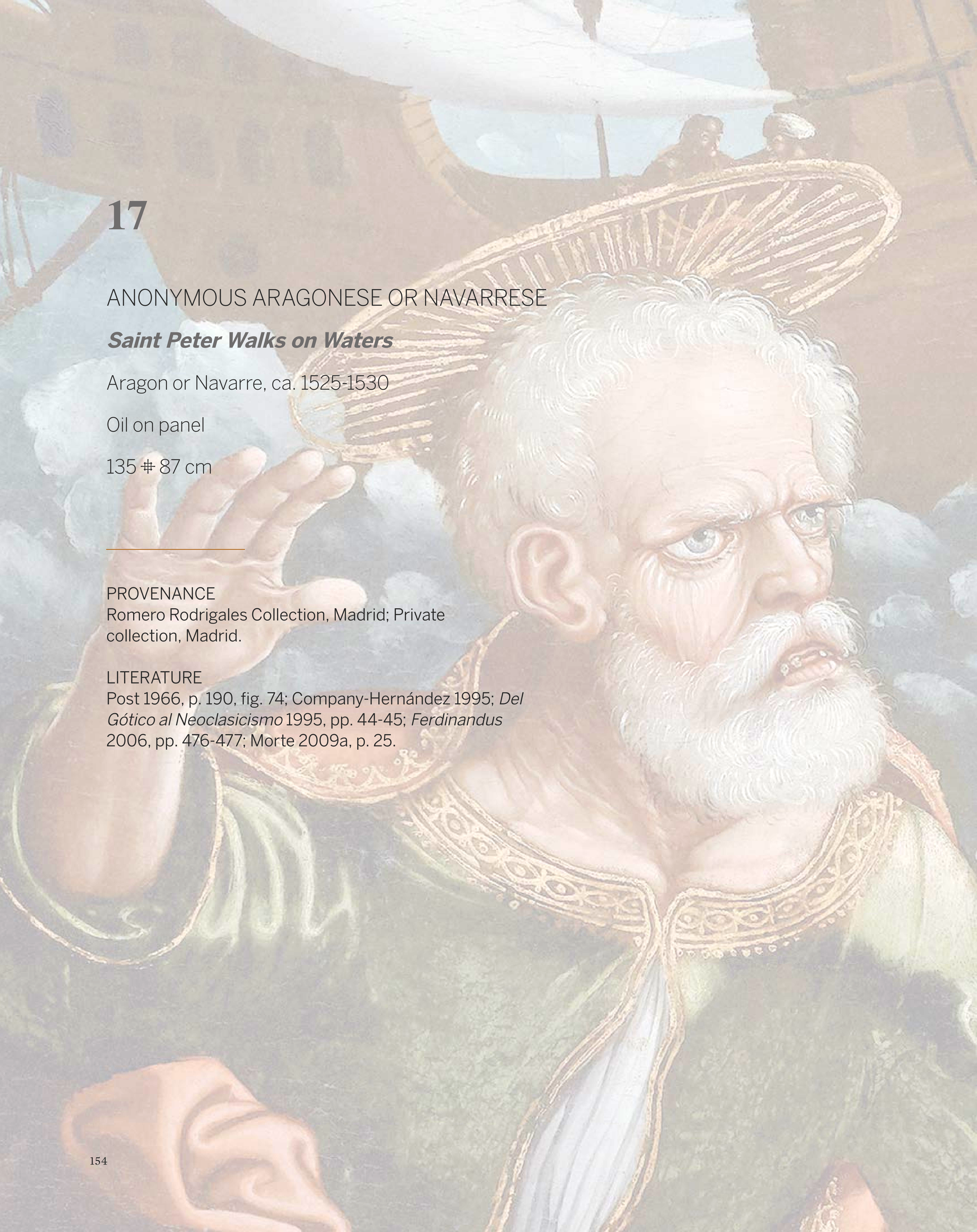
When Post published the panel at the Museo Lázaro Galdiano, then owned by the Galerie Brimo de Laroussilhe in Paris, he described it as "[...] perhaps the most delicately keyed and charming work of the Cabanyes Master".[9] The work had been brought to public attention shortly beforehand by Saralegui, coinciding with a change of ownership that took it from Valencia to Madrid, where it was acquired by the Parisian antique dealer mentioned above.[10] Post thought it might be the intermediate panel originally between the central panel and the pinnacle of the altarpiece it belonged to, a function comparable with that of the panel analysed here. He also saw it as one of the master's most Italianising works owing to the inclusion of the Infant Saint John the Baptist and the Leonardesque grouping of Saint Vincent Ferrer, Saint Jerome and the Christ Child, which he related to the influence of *Los Hernandos* (Fernando Llanos and Fernando Yáñez).

The style of the painting points to Vicente Macip's work of the second or third decade of the sixteenth century, a phase of maturity in which he used resources found widely in other works, especially where his human types are concerned. We notice this if we compare the Saint Jerome with the same figure on the predella of the now destroyed altarpiece of Saint Peter from the church of San Esteban in Valencia (ca. 1523-1524),[11] with the Saint Joachim of the *Annunciation of the Angel to Saint Joachim* at the Museo de Bellas Artes in Valencia (belonging to the aforementioned altarpiece commissioned by the Joan family in 1507), or with the figures with long beards who appear in the *Calvary* in the Duque del Infantado collection.[12] The same chronology has been given to a triptych originating at the Servite convent in Valencia, and now in the Museo de Bellas Artes, whose central panel shows Christ, Man of Sorrows, and on which there appear a Saint Joseph of Arimathea and a Saint John that also resemble types found on the panel we are studying.[13] The face of the Virgin matches that of Saint Margaret on the main panel of the *Altarpiece of Saint Dionysius and Saint Margaret* at the Museo de la Catedral in Valencia, of about 1515, where the figures are furthermore outlined against an analogous gilded background.[14]

The models of the Virgin and the Infant Saint John are repeated on a panel in a Madrid private collection that has been dated about 1523-1525,[15] and on the panel of the *Virgin and Child with the Infant Saint John and Angels* and on a *Holy Family with the Infant Saint John and Angels*, both in private collections in Barcelona.[16] The Infant Saint John is also very similar to one seen in an *Adoration of the Magi* in the Lladró collection, dated about 1520-1525.[17] We also see interesting resemblances between the Virgin, the Child and the Infant Saint John and those appearing on a panel in the Laia-Bosch collection (Bilbao), dated about 1510-1520.[18] Finally, the youthful angels find interesting parallels in works by Macip of those same years, such as the exterior wings (now in a private collection) of a triptych whose central panel is in the Museo de Bellas Artes, Valencia;[19] a panel with the *Ecce Homo* and four angels preserved in the parish church of Santa Cruz in Valencia;[20] the *Birth of Jesus* in the Museo de la Catedral, Valencia; and a panel with the *Birth of Christ* in the former Milà collection (Barcelona).[21]

9 Post 1938, p. 899, fig. 373.
10 Saralegui 1935, p. 161.
11 Benito-Galdón 1997, pp. 186-187.
12 See respectively Benito-Galdón 1997, pp. 48-49 and 180.
13 Benito 2005c.
14 Benito-Galdón 1997, pp. 52-55.
15 Benito 2005a.
16 Benito-Galdón 1997, pp. 184-185.
17 Benito 2005b.
18 Company-Puig 2007.
19 Benito 2001a, p. 166, fig. 16.2.
20 Benito 2001b, p. 163, fig. 15.5.
21 See respectively Benito-Galdón 1997, pp. 56-57 and 194.


Vicente Macip (ca. 1470-1551), *The Virgin and Child with Angels and Saints* (detail)



17

ANONYMOUS ARAGONESE OR NAVARRESE

Saint Peter Walks on Waters

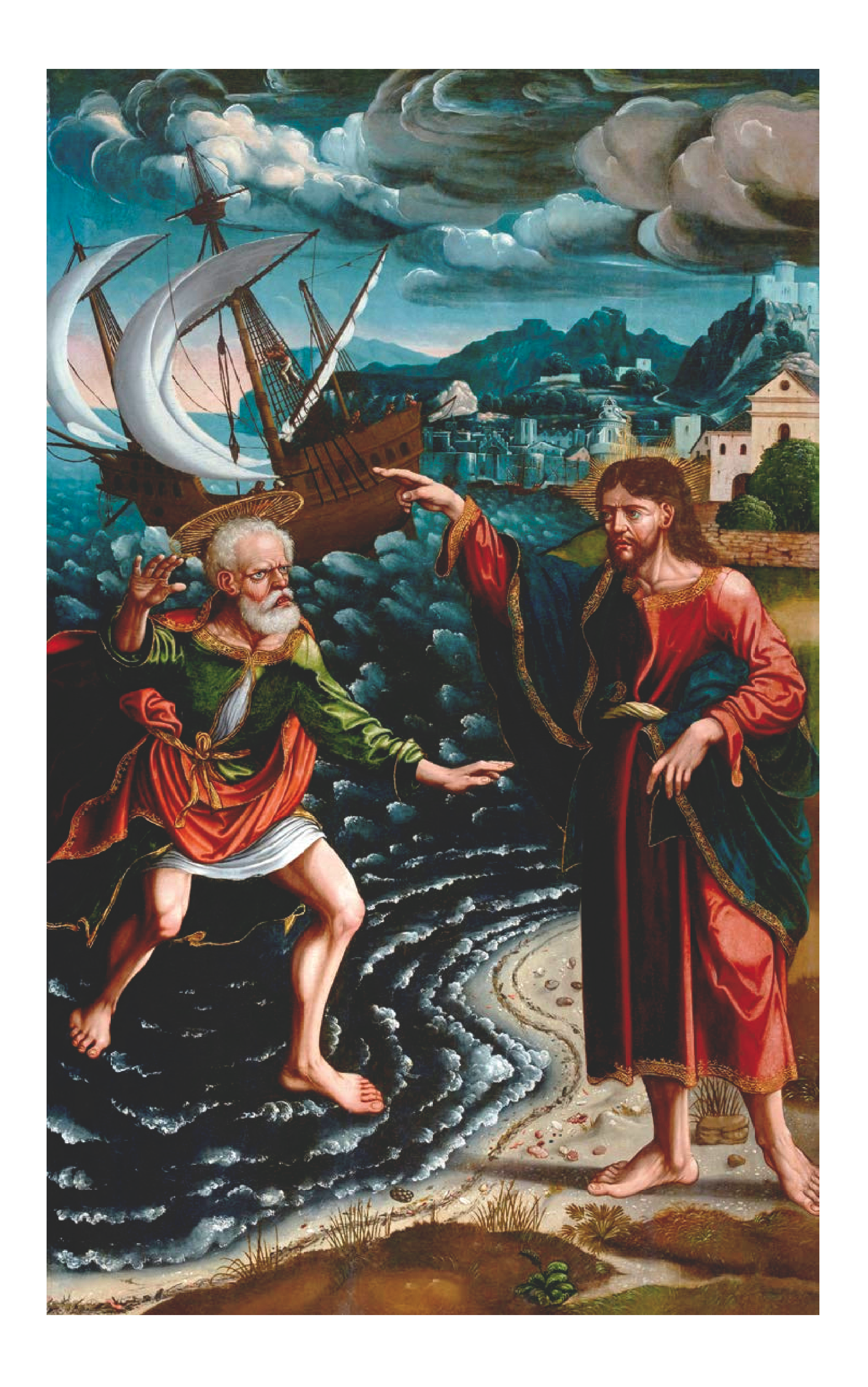
Aragon or Navarre, ca. 1525-1530

Oil on panel

135 ⋕ 87 cm

PROVENANCE
Romero Rodrigales Collection, Madrid; Private collection, Madrid.

LITERATURE
Post 1966, p. 190, fig. 74; Company-Hernández 1995; *Del Gótico al Neoclasicismo* 1995, pp. 44-45; *Ferdinandus* 2006, pp. 476-477; Morte 2009a, p. 25.



With its powerful visual impact and striking colouring, this panel represents *Saint Peter Walking on the Waters*. The composition achieves truly impressive atmospheric effects, with a choppy sea, a stormy sky and a fiercely gusting wind. As we shall see, all this has to do with the subject represented. Jesus appears on the shore, raising his right hand and making a gesture towards Peter. The Son of God wears a rich tunic of intense vermilion, delicately decorated with mordant gilding on the borders of the neck, cuffs and lower hem. Over this is a green mantle with a velvet-like appearance, also decorated with gilding. His face is grave and set in a marked grimace, the result above all of his especially large eyes with their penetrating gaze. His feet, hands and neck also display well developed musculature. The halo consists of rays, and was also applied with the technique of mordant gilding.

The trembling Peter walks with difficulty over the waters towards the shore. He is swinging his arms to try to keep his balance. The strong wind buffets him and blows his clothes around him, leaving a robust pair of legs in view. He wears a white inner alb covered with a red mantle and a green tunic bound to his waist with a ribbon decorated, like Jesus's clothing, with mordant gilding. His expression is more dramatic than Christ's, as he is frightened by what is happening to him. He is an elderly man with many wrinkles and curly white hair over a high-domed forehead. He is evidently frowning, and his face is fraught with worry. His very expressive blue eyes give him a clear, profound gaze. He has a round halo with rays in the interior, different from the one we have seen in the case of Jesus.

The gathering storm has made the sea especially rough. The waves have white crests and are arranged in parallel lines. A large sailing vessel, with two of its sails completely hoisted and billowing with wind, is having difficulty in remaining afloat. The painter has gone to some trouble to depict the crew, with one member in the crow's nest at the top of the mainmast, another climbing up the rigging, and the rest on the prow. The attention to detail continues with the depiction of the sea, and we even see the foam forming where the waves break on the shoreline. On the sand of the beach, we also see a multitude of shells, molluscs, weeds, small stones, and even the occasional fragment of red coral, all pointing once again to a Flemish-style interest in minute description on the part of the painter. Either the artist knew the sea, or else he was working with highly detailed models and repertories.

In the background, a city darkened by the storm rises at the foot of a mountainous formation crowned by a fortress. Buildings in a classical style are combined with others based on medieval patterns. The city is covered by a sky filled by rounded masses of spongy clouds, with a predominance of the blue that infuses the whole composition, though masterfully combined by the master with greenish, white and brown tones to achieve greater effect. The result is a very powerful image that clearly transmits the meteorological inclemency which led to the episode.



The story is included in the gospels according to Matthew (14: 24-32) and John (6: 17-21). The painting is especially faithful to the narrative of the former, where it is said that Peter walked on the waters. The gospel account relates that as the disciples were sailing across the Sea of Galilee, also called Lake Tiberias, towards Capernaum, they were surprised by a violent storm. Jesus then appeared to them walking on the waters, and they thought it was a spirit. Jesus identified himself and asked them to have no fear. Peter had doubts, and asked him, if it was really him, to give him proof by enabling him also to walk upon the waters. Jesus asked

Anonymous Aragonese or Navarrese, *Saint Peter Walks on Water* (detail)

Anonymous Aragonese or Navarrese), *Saint Peter Walks on Water* (back)

Anonymous Aragonese or Navarrese, *Saint Peter Walks on Water* (detail)



him to come towards him, and the miracle was consummated. Even so, the strong wind made Peter afraid when he started to walk towards Christ, and he started to sink, asking Jesus to save him. Christ stretched out his hand, and at the same time asked him about his doubts. Finally, when they climbed on board the boat, the wind calmed down.

The panel has had a certain amount of attention from art historians since it was published by Post,[1] probably owing to its quality and its peculiar representation of atmosphere. When it was described by the American scholar, it was in the Romero Rodrigales collection in Madrid, and he had knowledge of it through a photograph in the Archivo Moreno.[2] At the time, Post found it difficult to place the picture stylistically, as he admitted in his text: "I have long hesitated whether to discuss at this point or to postpone to the chapter that takes up works of uncertain attribution two panels in private collections, but I have finally decided that there are enough links with the Borja Master's style to justify their treatment in connection with his production, although I place a double mark of interrogation after his name in order to signify my serious doubts about his authorship. I am not sure, as a matter of fact, that they belong to the Aragonese school at all, and yet I have searched in vain through the works of all the artists of the rest of Spain and even through the anonymous paintings without finding their counterparts."[3] And his doubts, as we shall see, have by no means been dispelled.

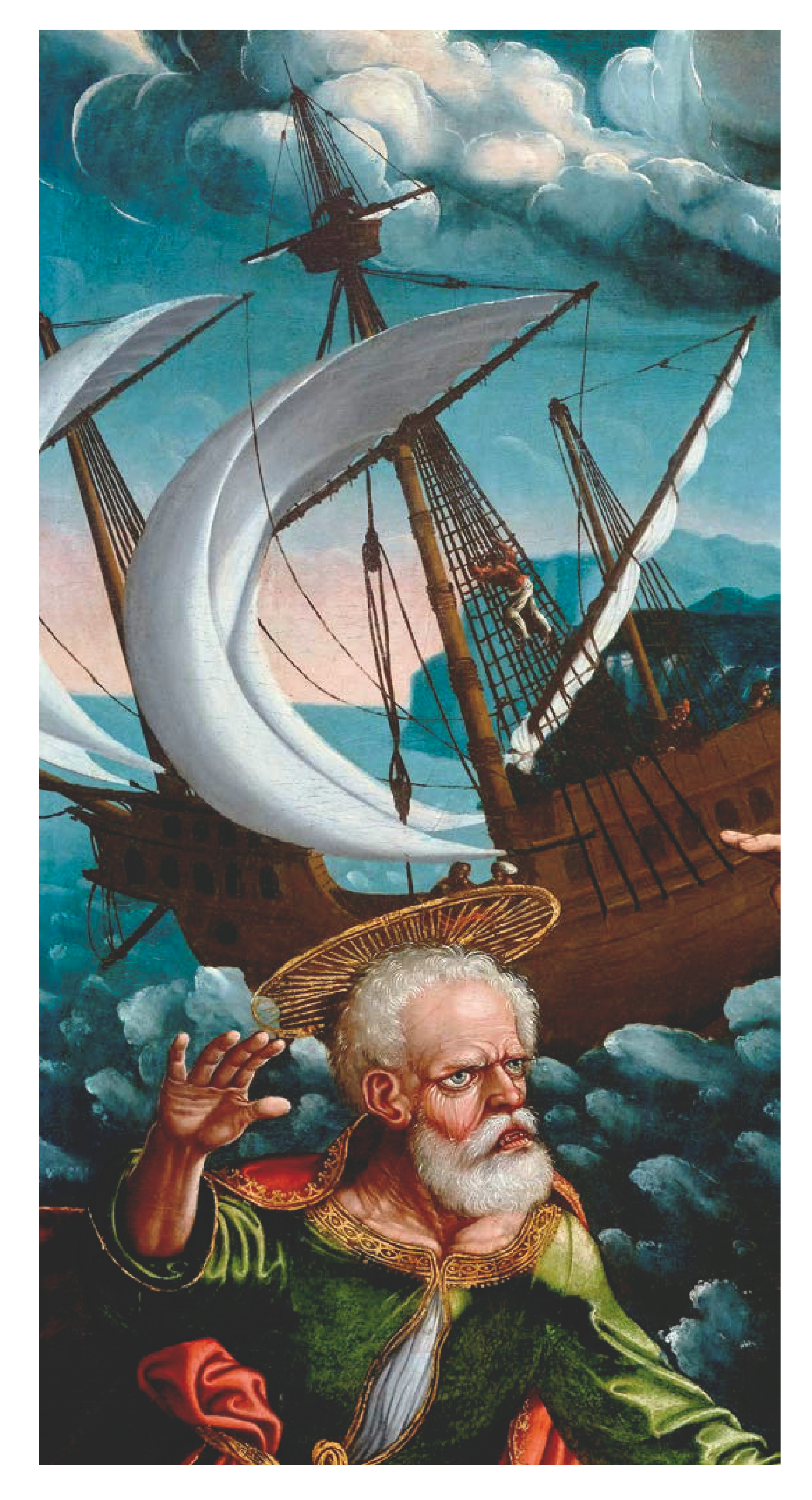
The two works that caused problems for Post were the one studied here and a *Saint Michael* in the Perdigó collection in Barcelona.[4] In spite of all his doubts, he related them to the Borja Master, an artistic personality he had created on the basis of an altarpiece panel with the *Lamentation over the Dead Christ* preserved in the sacristy of the collegiate church of Santa María in Borja (Zaragoza).[5] A comparison between the panel that gives the master his name and *Saint Peter Walking on the Waters* makes it absolutely clear that these are paintings by different artists. The same can be said of the other works that Post included in the master's catalogue, such as a *Saint Luke* in Tudela Cathedral,[6] or the aforementioned *Saint Michael* in the Perdigó collection. If we add that another of the works related to the painter was an *Annunciation* in a private collection in Madrid that has since been attributed by Díaz Padrón to Antonio Vázquez,[7] then the unavoidable conclusion is that the Borja Master is a phantom figure.

These questions had already awakened doubts among other specialists who examined the panel *a posteriori*, such as Ximo Company and Lorenzo Hernández Guardiola, who rejected the links with the

1 Post 1966, p. 190, fig. 74.
2 Instituto del Patrimonio Cultura de España, Archivo Moreno, ref. number 19686_B.
3 Post 1966, p. 190.
4 Post 1966, pp. 190-193, fig. 75.
5 Post 1966, pp. 184-186, fig. 71.
6 Post 1966, pp. 186-188, fig. 72.
7 Díaz Padrón 1971.
8 Company-Hernández 1995. It appeared with the same attribution in the exhibition *Del Gótico al Neoclasicismo* 1995, pp. 44-45, while in another exhibition in Zaragoza in 2006, it was attributed once more to the Borja Master (*Ferdinandus* 2006, pp. 476-477).
9 Morte 2009a, p. 25.
10 Morte 1991.
11 For the documentation on the Cintruénigo altarpiece, see Morte 2009b, pp. 17-21.

Borja Master and proposed instead an equally mistaken attribution to Pedro de Aponte.[8] It was finally Carmen Morte who discarded both attributions, insisting that the style has nothing in common with that of the panels painted by Pedro de Aponte for the altarpiece of Saint John the Baptist in Cintruénigo (Navarre). Even so, this expert recognised that the author of our panel shares stylistic, expressive and compositional solutions with the second of the painters who worked on that altarpiece, citing as examples the panels of *Saint John Praying in the Desert*, *Saint John the Baptist before the Pharisees and Saducees*, and *Noli me tangere*. She also suggested that both painters might have worked with the same models, though underlining the superior quality of the author of the panel that concerns us here.[9]

The similarities are certainly there. The faces of the second Cintruénigo painter are expressionistic and have especially marked features, with very large eyes, as we see on the panel of *Saint Peter Walking on the Waters*. The chromatic palette is also similar, with very characteristic blues in keeping with the reigning Flemish influences on the painting of the time. The quality, on the other hand, is much lower in the case of the painter of the altarpiece in Navarre. In the meantime, we also find similarities with some panels of the altarpiece of Grañén (Huesca), painted between 1508 and 1513 by Pedro de Aponte and Cristóbal de Cardeñosa.[10] In particular, there are resemblances to the panels attributed to the latter, where we find atmospheric landscapes with a predominance of intense blue. For all these reasons, we do not rule out the possibility that our anonymous master was someone active in Aragon or Navarre during the first third of the sixteenth century, within a similar timeframe, 1525-1530, to that of the Cintruénigo altarpiece.[11]



18

MASTER OF PAREDES (Juan González Becerril?)

(Doc. 1498)

The Agony in the Garden

Palencia, ca. 1515-1525

Oil on panel

115 × 74 cm

PROVENANCE
Private collection, France.



This is a very fine panel showing *The Agony in the Garden*. As is usual among late Gothic and early Renaissance Castilian painters, the composition is markedly indebted to the account in Saint Luke's Gospel (22: 39-46). Jesus appears behind a rock in the centre of the composition. His body is covered with a reddish mantle that reveals one of his bare feet. He also wears a greenish tunic with gold borders on the neck and cuffs applied with mordant gilding. The same technique is used for the halo with fleur-de-lys patterns that is seen on his head. Christ is kneeling and looking up towards the top of the rock, where an angel appears to him with a chalice and a cross, symbols of the Passion.

Seen around Christ are numerous natural features, as often found in representations of the period, which always try to evoke the setting of the garden of Gethsemane. The place shown is a wild and rocky space through the midst of which a small path winds in a number of curves. The trees do not look like olives, as was habitual, but are free interpretations of vegetal prototypes as found in Flemish painting. Chromatically, the treatment of the ground is especially striking, since the painter has looked for a tone half-way between the brown of the earth and the green of the vegetation that allows him to play with gradations and with the contrasting colours of the other elements shown. The same effect is found on the leaves of the supposed olives, where he has played with identical tones.

The companions of Jesus, in accordance with the gospel accounts, are the apostles Peter, John and James. All are asleep. John is in the foreground, stretched out on a delicately represented bed of grass. He wears an olive green mantle and a bluish tunic with strong highlights. On the left we see Peter, who seems to be propped against the base of a tree. He has a tunic of a deep blue covered with a red mantle. Just behind him is Saint James, who wears a tunic of iridescent green combined with a greenish mantle. All have bare feet and very characteristic haloes of gold leaf applied with the mordant gilding technique. They consist of three circumferences with a succession of dots in the intermediate zone between the outer two.

To the right of the rock where the angel appears, we see Judas arriving with the Roman centurions who are going to arrest Jesus. The traitor among the apostles carries a lantern in his hand to light the way, and wears a yellow tunic and a red mantle. He is crossing a small stream over a plank that has been laid across as a bridge. His face is caricaturesque, with a very marked nose. The centurions, who are talking among themselves, are dressed in the medieval fashion, with suits of armour, lances and helmets. One carries a shield with rounded forms. Seen just behind the rock is a twilight landscape of bluish tones, where we see various plants and a city that must be Jerusalem. The horizon line is relatively high, leaving little room for the city.

The episode shown faithfully follows the narrative of Saint Luke's Gospel (22: 39-46), something usual in depictions of the scene from the late fifteenth and early sixteenth centuries. After the Last Supper, according to that source, Christ went to pray in the garden of Gethsemane. When there, he withdrew slightly from his disciples and knelt down to pray. In his prayers, he addressed God and said: "Father, if thou be willing, remove this cup from me; nevertheless not my will, but thine, be done" (Luke 22: 42). The verse alludes to the chalice the angel is bringing to him, a detail that does not appear in the gospels of Matthew and Mark. As explained in Luke's text, the angel was there to strengthen and comfort him in the face of the



Master of Paredes, *The Agony in the Garden* (detail)

approaching events. The same text mentions that when Christ finished his prayers, he went to his disciples and found them sleeping "for sorrow". He asked them why they slept, and told them to "rise and pray, lest ye enter into temptation" (Luke 22: 45-46).

The composition follows models that were widespread in Castile in the late fifteenth and early sixteenth centuries, and which we find in painters like Fernando Gallego, Pedro Berruguete, Master Alejo and others. A great many of these artists were indebted to a composition that was disseminated with the help of an engraving by Martin Schongauer,[1] with which our panel has a large number of diverse coincidences, although there are also some major differences to be noted, probably because the painter came into contact with the model through intermediate representations. The main coincidence is the general organisation of the composition, especially the figure of Christ, who raises his head towards the arriving angel. The central rock also plays an important role in Schongauer's composition, as does the presence of Judas and the soldiers behind it, and that of the apostles in the foreground.

As for the painter, there is no doubt that this is a master of some quality with a very personal style that shows a special debt to the art of Pedro Berruguete and Juan de Flandes. His style indicates someone especially close to the former, together with the Master of Becerril. Among other aspects, we see that the figures of the kneeling Christ and the angel appearing to him are very similar to those found in the panel with the same subject on the retable of the high altar of Ávila Cathedral.[2]

Nevertheless, a close analysis of his style allows us to conclude that the panel must be attributed to the Master of Paredes, a painter who still awaits a thorough study that will finally determine his relationship with Berruguete and provide us with an updated catalogue of his work. Among the works which justify the attribution is the Franciscan altarpiece of Paredes de Nava,[3] where some of the faces in the preaching episode are identical to those of the soldiers in *The Agony in the Garden*. On the predella of the same altarpiece, the evangelists John and Matthew (Fig. 1) have faces that respectively provide a perfect match for those of Saint James and Saint Peter on our panel. The dishevelled hair which falls over Jesus's temples is seen on figures appearing on the same predella. Post also attributed the Master of Paredes with a predella of the evangelists preserved in the church of Santa María in Paredes de Nava,[4] where we see faces with similar features, with very straight noses, fleshy lips and similar beards. In this case,



1 Lehrs 2005, p. 124, cat. 19.

2 Silva 2001, p. 327, fig. 64.

3 Post 1947, pp. 440-442, fig. 155.

4 Post 1947, p. 442, fig. 156.

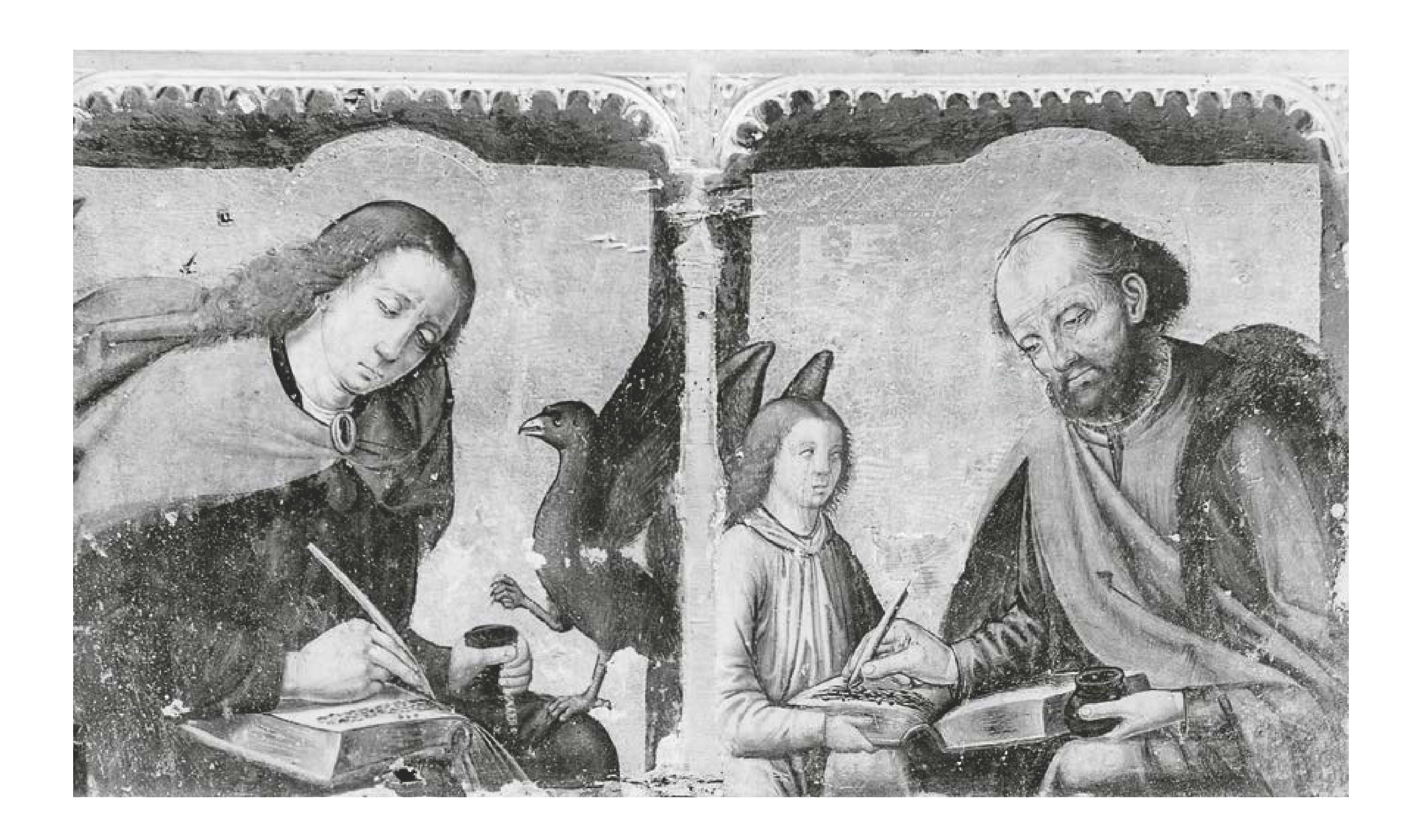
5 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number 10588-10594.

6 Post 1947, p. 445.

7 Shortly afterwards, Post accepted Angulo's opinion and admitted that the *Altarpiece of Saint Marina* was a collaborative work of the two masters. See Angulo 1945, p. 231 and Post 1950, p. 434. Cf. Silva 1996, p. 174.

8 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Gudiol 23271, 23274, 23276 and 23278.

9 Post 1950, pp. 434-435, figs. 184-186. Cf. Silva 1996, p. 168, note 19; Sancho 1999, pp. 202-205.



the Saint Matthew closely parallels the Saint James in *The Agony in the Garden*.[5]

For Post, the principal work of the Master of Paredes was the *Altarpiece of Saint Marina (or Saint Margaret)* at the church of Santa Eulalia in Paredes de Nava,[6] which he attributed to him in its entirety, although later studies showed that he carried it out in collaboration with Master Alejo/the Master of Calzada, a painter with whom he has numerous points in common.[7] Among the panels ascribed to the Master of Paredes, which are the majority, we again find a predella dedicated to the evangelists with human types and facial features similar to the apostles in *The Agony in the Garden*.[8] The two painters afterwards collaborated again on an altarpiece for the town of Calzada de Molinos, now in the Museo Diocesano, Palencia.[9] Among the panels painted by the Master of Paredes is the *Birth of the Virgin*, where we once more encounter faces similar to those of the soldiers in *The Agony in the Garden*, while the prophets *Solomon*, *Moses* and *Habakkuk*, which are also by his hand, again recall the faces of the sleeping apostles in the panel under study, though their quality is inferior.

One of the closest works by the Master of Paredes to the one we are studying here is preserved at the Museo Arqueológico Nacional in Madrid and shows *The Virgin, Saint John and Nicodemus* (157 × 78 cm) (Fig. 11 of the introductory essay). It comes from the monastery of Santa Clara in Palencia, and was probably the left wing of a triptych. When Post published it, he asserted that it was "one of the better productions of Pedro Berruguete's

Master of Paredes, *The Agony in the Garden* (p. 164 detail)

Fig. 1. Master of Paredes (doc. 1498), *The Agony in the Garden* (back)

Master of Paredes (doc. 1498), *Saint John Evangelist* and *Saint Matthew*. © 2019 Institut Amatller d›Art Hispànic - im. 05583008 (foto Gudiol-23283 / 1950)



Master of Paredes, *The Agony in the Garden* (detail)

follower, the Paredes Master".[11] This is certainly the case, since this panel and *The Agony in the Garden* are the two of highest quality among those attributed to the master. There are many points of connection between them. Once more, the human types and faces are the same, with an especially clear link between Saint James and Saint John the Evangelist, but in this case we must also add the natural surroundings, with the same treatment of the ground, hills, rocks and vegetation. Remarkable too are the folds on the mantle of the Virgin in the panel at the museum, which find an exact replica on the mantles of Christ, Saint John the Evangelist and Saint Peter in *The Agony in the Garden*.[12] Otherwise, we also observe a coincidence in the way the incisions of the haloes are traced with a compass on the basis of a double circumference, something which led in *The Agony in the Garden* to a number of *pentimenti* on the part of the painter which can still be seen with the naked eye.

Also preserved at the Museo Arqueológico Nacional in Madrid are two lateral sections of an altarpiece with scenes of the Passion and saints in the lower part. Though of inferior quality, one of the episodes is *The Agony in the Garden*.[13] Although we harbour serious doubts about the attribution of these panels to the Master of Paredes, there are some similarities in the figure of the kneeling Christ. Many more coincidences, on the other hand, are found with the respective scene on the altarpiece of Horcajo de la Sierra, now preserved in the cathedral of La Almudena in Madrid, both in the composition and in the treatment of the landscape, the natural features and the characters represented.[14]

As regards the chronology of the panel, its characteristics oblige us to date it in the first quarter of the fifteenth century. If the Master of Paredes could be identified with Juan González de Becerril,[15] Berruguete's son-in-law, who is documented in Toledo in 1498, then this would have to be taken into account when dating the panel. Even so, there is one piece of evidence that art historians have not made sufficient use of. This is something which appears on the wooden beam that acts as a support for the aforementioned altarpiece of Calzada de Molinos, now kept at the Museo Diocesano in Palencia.[16] The beam bears an inscription whose state of conservation makes it difficult to read, but where the date of 1523 can be clearly made out, a perfect indication of the chronology of the work.[17] This information, then, must be taken into account when dating the entire production of the authors of that altarpiece, the Master of Paredes and Master Alejo/the Master of Calzada.

11 Post 1966, pp. 404-405, fig. 175; Cienfuegos-Jovellanos 1999, pp. 231-232, fig. 3.

12 The same folds appear on the mantle of the Virgin in a *Nativity* preserved at the Museo Diocesano in Palencia together with an *Epiphany*, both attributed to the Master of Paredes. See Post 1950, p. 440, fig. 187; Sancho 1999, pp. 95-96.

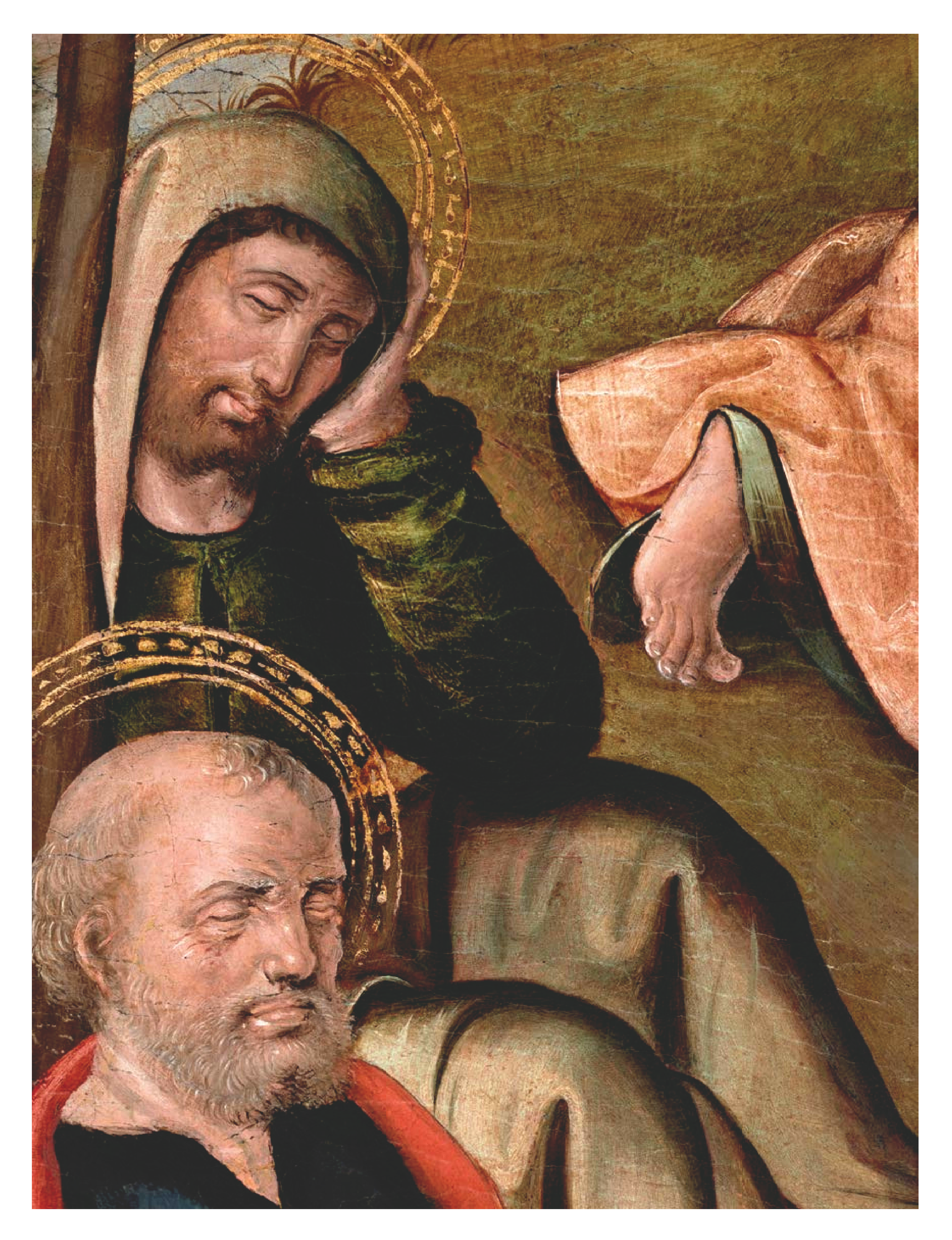
13 Post 1966, p. 405, fig. 176; Cienfuegos-Jovellanos 1999, pp. 230-233, fig. 2.

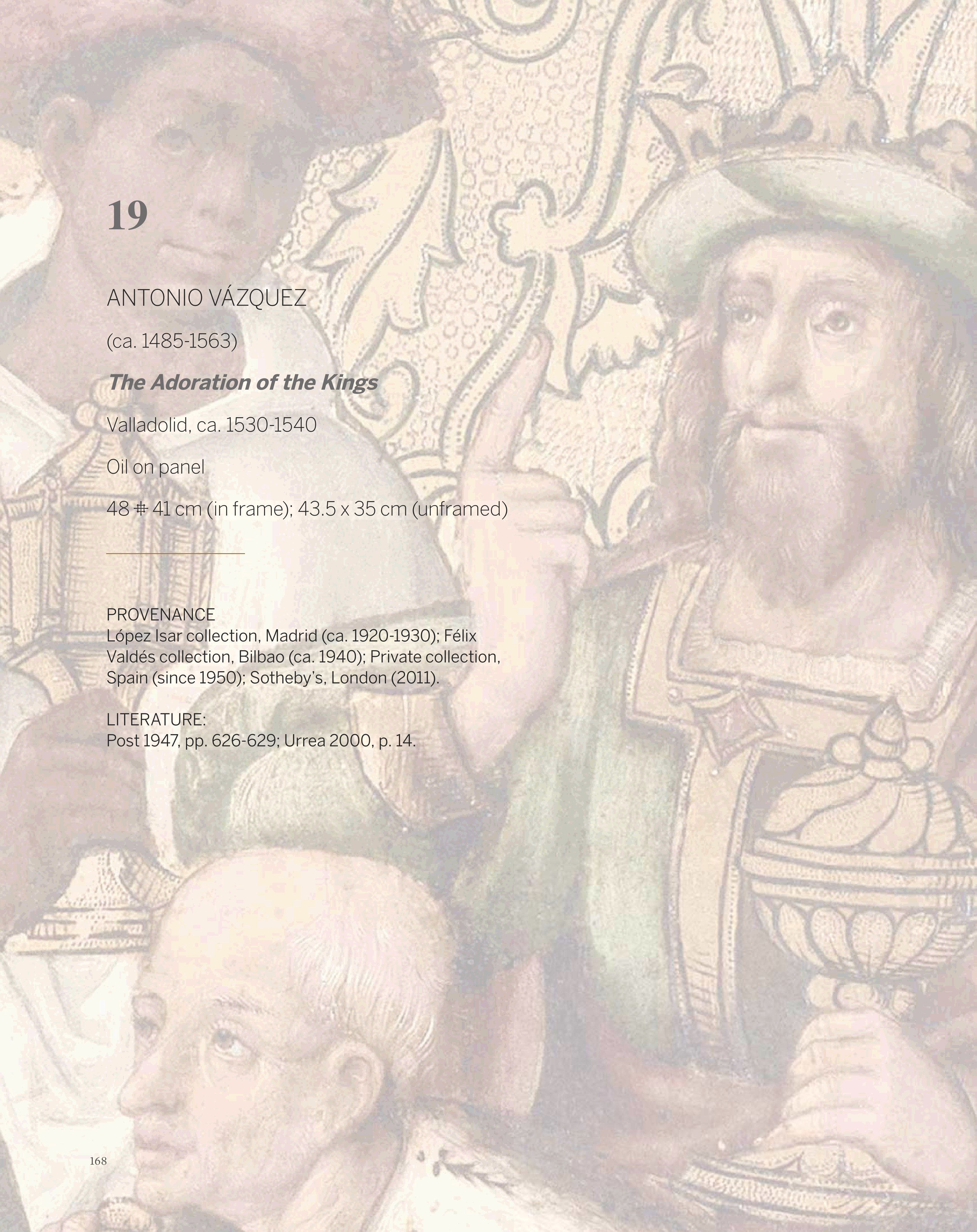
14 On this panel and its attribution to the Master of Paredes, see Mateo 1991.

15 Post 1947, p. 439.

16 Deciphered for the first time in Navarro-Revilla 1948, p. 9. Cf. Silva 1996, p. 173.

17 We are grateful for the detailed photographs that were sent to us by Antonio Rubio of the Artistic Heritage Delegation of the Diocese of Palencia.





19

ANTONIO VÁZQUEZ

(ca. 1485-1563)

The Adoration of the Kings

Valladolid, ca. 1530-1540

Oil on panel

48 # 41 cm (in frame); 43.5 x 35 cm (unframed)

PROVENANCE
López Isar collection, Madrid (ca. 1920-1930); Félix Valdés collection, Bilbao (ca. 1940); Private collection, Spain (since 1950); Sotheby's, London (2011).

LITERATURE:
Post 1947, pp. 626-629; Urrea 2000, p. 14.



Antonio Vázquez (ca. 1485-1563), *The Virgin and Child with the Infant Saint John the Baptist, The Visitation, The Preaching of Saint John the Baptist and The Beheading of the Saint*. Image courtesy of Sotheby's Picture Library.

The panel represents *The Adoration of the Kings*, otherwise called the *Epiphany*. Unusually, the scene takes place outside any more or less plausible spatial or architectural framework, and the artist has opted instead to show the figures in isolation. Christ stands completely nude on His mother's lap with His right arm over her shoulder and His left reaching down to a pot of gold coins, which is being presented to him by Melchior, the oldest of the three kings, who has removed his crown and kneels on the right. Mary holds a carnation in her right hand, while from Jesus's neck hangs a cross of red coral. Behind them stand Melchior, Caspar and Balthazar with their respective gifts encased in gold chalice-like cases, and to the far left, behind the Virgin, the bearded head of Joseph can just be seen. The three kings wear elegant apparel and rich headgear and crowns. The delicately painted ermines on Melchior's robe, the fine layers of glazing over the garments, and the carefully contoured hatching that gives form to the kings' gilded gifts are all extremely well rendered.

All of the figures appear in front of a profusely punched cloth of gold, its fringed hems running down either side of the composition, with a large foliated pineapple motif at its centre. Mary's halo is outlined against this gilded background, while that of Jesus is seen against Balthazar's clothing. Both haloes are also made with gold leaf and display elegant and painstaking punch work motifs.

The panel survives in excellent condition, retaining a high level of oil-based glazes and highlight layers under an old and only minimally discoloured varnish. The gilded carpentry has been respected, reproducing old models from the early Renaissance in Castile. Underneath it, even so, the black reserves are preserved in their original state on all four sides of the panel. These reserves are also appreciable in old photographs of the panel (of which we shall have more to say later), as are the other panels that made up the predella.

Iconographically, the panel presents certain details of interest, such as the coral necklace in the shape of a cross that hangs around Christ's neck, and the beautiful carnation flower in the right hand of the Virgin, which are carefully incorporated to allude to the crucifixion to come.[1] As is well known, floral attributes associated with the Virgin Mary were especially widely disseminated. The Virgin was already associated with flowers by the first fathers of the Church, since they attributed their qualities to her, but it was during the Middle Ages that this relationship was reaffirmed by Christian literature and exegetes. For example, it was glossed in detail by Saint Bernard of Clairvaux in some of his liturgical sermons.[2] Mary's connection with flowers is not usually expressed generically but in relation to some particular species. The most common are roses and lilies, although in this case the flower is a red carnation. In his *Libre de Sancta Maria*, Ramon Llull compared the Virgin to a red and white flower: "*blanca color significa nedeetat e puritat de coratge vestit de santedat, e color vermell significa amor e fervor de coratge*."[3]

Regarding the red coral amulet in the form of a cross worn by Jesus, its representation was fairly widespread in Hispanic painting from International Gothic onwards, and reflects a habitual custom of the period.[4] According to medieval sources, this type of amulet had the apotropaic function of warding off the evil eye, an ill to which children were especially exposed.[5] According to Sebastián de Covarrubias, it was therefore customary to hang a small piece of coral around their necks.[6] The appearance of

1 For example, Juan de Flandes included a sprig of coral at the foot of the cross in the *Calvary* on the retable of the high altar of Palencia Cathedral (Museo Nacional del Prado). See Silva 2006b.

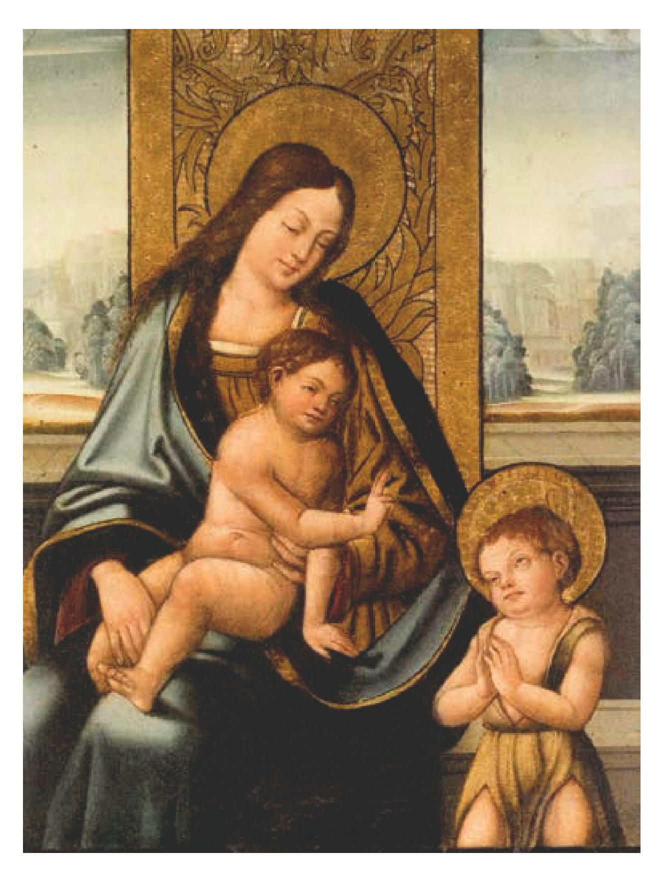
2 "It seems to me that with this expression it is clear who is this rod that springs from the root of Jesse and who is the flower upon which the Holy Spirit rests. The Virgin Mother of God is the rod; her Son is the flower". In another of his sermons, he expressed himself in similar terms: "What did that bush burning without being consumed prefigure in its day? Mary giving birth with no pain whatsoever. And the rod of Aaron, which flowers mysteriously without having been planted? The Virgin, who conceived without male intercourse. And it will be Isaiah who best formulates for us the greatest mystery of this prodigious miracle. 'There shall come forth a rod out of the stem of Jesse, and a flower shall grow out of his roots'; thus he represents the Virgin in the rod and her childbirth in the flower". See Crispí 2000, vol. I, pp. 335-336.

3 "The white colour means cleanliness and purity of spirit dressed in holiness, and the red colour means love and courageous fervour." On these questions, see Levi d'Ancona 1977; Crispí 2000, vol. I, pp. 332-336.

4 In Catalonia, it is already found in sculptures of the fourteenth century. See Crispí 2000, vol. I, p. 346.

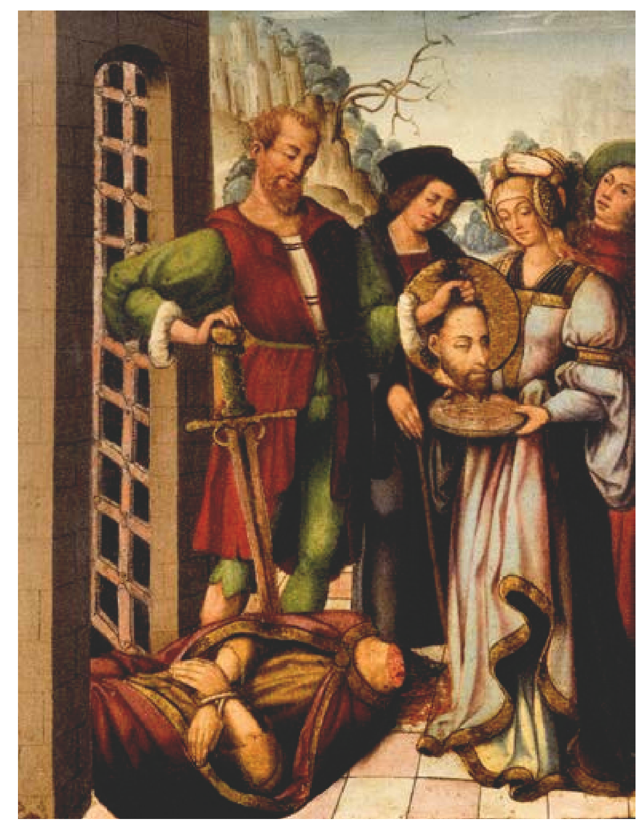
5 In the inventory of the goods of the sculptor and master of works of the *Seu Vella* (Old Cathedral) of Lleida, Rotllí Gaulter, mention is made of a piece of coral mounted in silver "*per a joquets de infans*" ("for children to play with") (Fité 2001, p. 130).

6 Ciapparelli 2005, 31-56. On the apotropaic function, see Coralli 1986; Yarza 1988, 119-120; García 1991, 125-139; Español 2011, 173-174; Hernando 2012, 179-217.









such an amulet in contemporary works is not limited to representations of the Christ Child. In the panel with the *Massacre of the Innocents* on the altarpiece of the Delli brothers in the Old Cathedral of Salamanca, there appears a soldier attacking a child who has lost the piece of coral that hung around his neck.[7] Also, coral is worn by one of the child virgins who appear in *The Presentation of Mary in the Temple* on the retable of Bishop Acuña in Burgos Cathedral.[8]

This small panel formed part of a set of ten altarpiece panels, nine of which were sold at Sotheby's (London) some years ago after belonging to various Spanish collections.[9] The altarpiece was dedicated to Saint John the Baptist, to judge by the iconography of the four known panels of the upper section, which showed *The Virgin and Child with the Infant Saint John the Baptist*, *The Visitation*, *The Preaching of Saint John the Baptist* and *The Beheading of the Saint*. The panel studied here, on the other hand, formed part of the predella, where there were also panels dedicated to *Saint Francis of Assisi*, *The Lamentation over the Dead Christ*, *Saint Elizabeth of Hungary with a Donor*, and finally *Saint Christopher*. The tenth panel showed an image of the *Immaculate Conception*, on which we shall say more below.

These panels have long been known,[10] and were photographed twice in succession, first in the López Isar collection (Madrid) and subsequently in that of Félix Valdés (Bilbao), by those responsible for the Archivo de Arte Español (Archivo Moreno), whose collection is now kept at the Instituto del Patrimonio Cultural de España. The photographs reached the hands of Post, who published some of them and attributed the altarpiece, wrongly, to the Master of Mambrillas.[11] Years later, Jesús Urrea retrieved all the photographs, reconstructed the history of the panels and published them, correctly this time, as the work of Antonio Vázquez.[12] It is interesting to observe, as Urrea did, that when the panels belonged to López Isar, Moreno photographed ten paintings.[13] Some years later, he photographed at least six of them again at the home of Félix Valdés,[14] suggesting that the others had not passed with them into the hands of this collector. Moreover, among those ten panels was an *Immaculate Conception* that was not auctioned along with the rest of the panels in 2011, as we have already mentioned.[15] Since we do not know its measurements, we cannot tell whether it formed part of the upper section or the predella, although its square format inclines us towards the second option.

From the iconography of the panels, it can be deduced that the altarpiece was dedicated to Saint John the Baptist, the Precursor. There is a possibility that a panel in a private collection in Madrid that was published some years ago by Aída Padrón could have been the main panel of this retable, but our ignorance of its measurements makes it difficult to voice a firm opinion on the matter.[16] In this respect, it must be borne in mind that three panels were auctioned in 2000 at Christie's (London) with *The Birth of Saint John the Baptist*, *The Annunciation of the Virgin* and *The Crucifixion*, all of them from the same altarpiece, which might also be associated with the main retable panel we have just mentioned.[17] The proprietor who auctioned these panels also owned two others dedicated to the Baptist, a *Preaching of the Baptist* and a *Beheading*.[18]

The existence of the aforementioned *Immaculate Conception* indicates that the altarpiece which concerns us also included a panel dedicated to the Virgin, whilst the predella must have been organised on the basis of conventionalisms of the time. The central part is very likely to

7 Panera 2000, p. 123.

8 Yarza 2000, p. 99.

9 Sotheby's, *Old Masters and British Paintings Day Sale*, 7 July 2011, lot 263.

10 In spite of this, the relevant bibliography was not published in the Sotheby's catalogue entry.

11 Post 1947, pp. 626-629, fig. 249.

12 Urrea 2000.

13 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, ref. number 18240_B, 18241_B, 18242_B, 18243_B and 18244_B.

14 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, ref. number 20716_B, 20717_B, 20718_B, 20719_B, 20721_B and 20722_B.

15 It is mentioned by Post 1947, p. 629, and its photograph is reproduced in Urrea 2000, p. 14.

16 On the panel in question, see Padrón 1991, plate II, fig. 1.

17 Christie's, *Important Old Master Pictures*, London, 7 July 2000, lot number 180. The first two measured 79.4 x 85.1 cm, and the third 90.1 x 96.2 cm. They were published by Brasas 1998-1999.

18 They were published by Brasas in the same article as the previous ones (Brasas 1998-1999). The measurements of these last panels were 120 x 90 cm each.

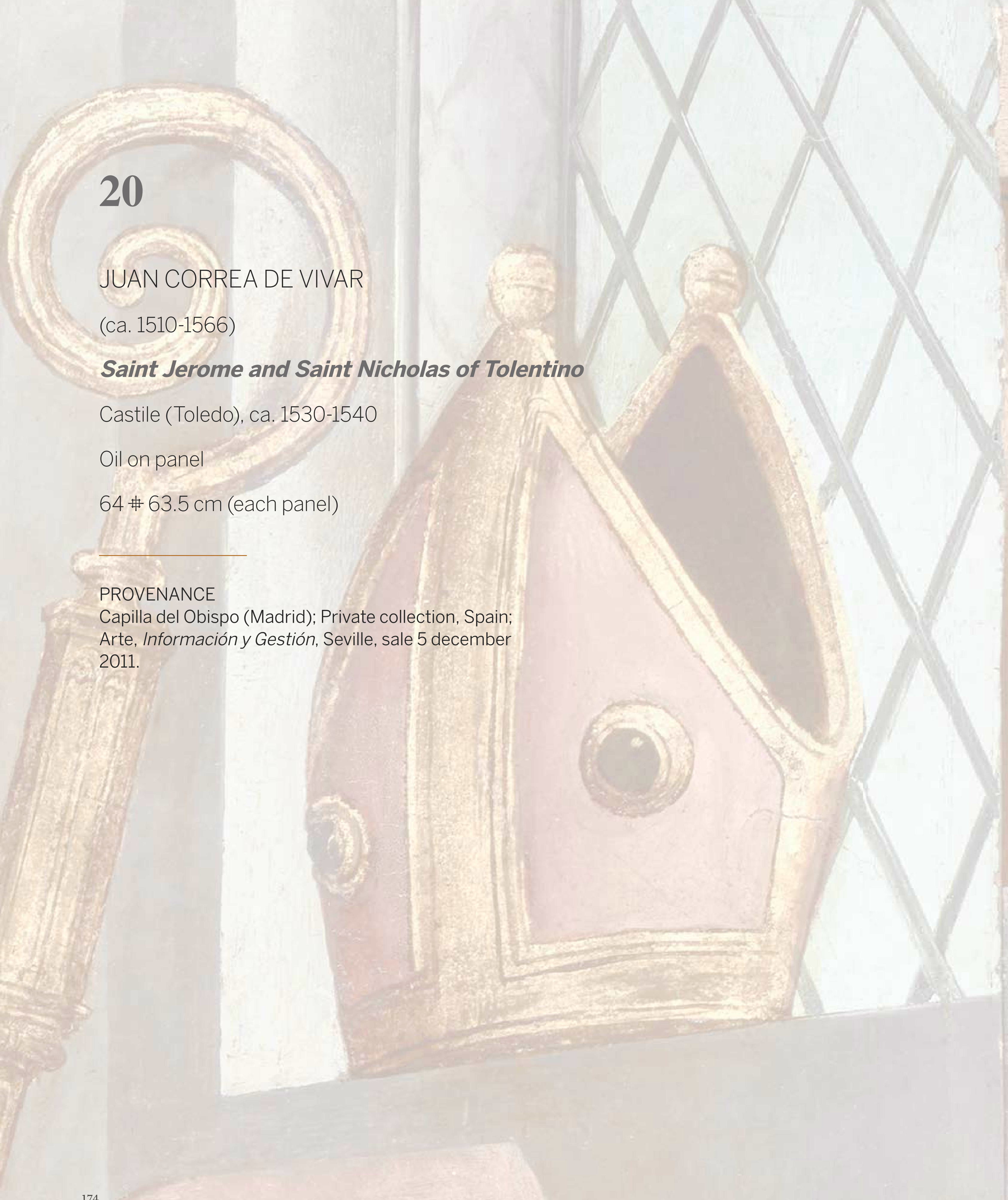


Antonio Vázquez, *The Epiphany* (detail)

have been occupied by the panel with the *Lamentation*, while the rest would have been placed on either side, a habitual arrangement. In view of the orientation of the figures shown in these panels, the panels with *Saint Francis of Assisi* and *The Epiphany* must have been on the viewer's left, while those of *Saint Christopher* and *Saint Elizabeth of Hungary with a Donor* would have gone on the right. Regarding the latter, it should be pointed out, following Post,[19] that the donor may be a Franciscan nun, which would probably indicate that the altarpiece came from some convent of the order, perhaps in the area of Valladolid, where the painter normally worked.

The altarpiece to which this panel belonged was painted by Antonio Vázquez, one of the most representative painters of the Castilian Renaissance. The panel's style recalls that of works which the artist must have painted in about 1530-1540, like the two altarpieces of the church of El Salvador in Simancas (Valladolid), and above all one of the panels in the church of Piña de Esgueva (Valladolid) showing Saint Lucy and Saint John the Baptist.[20] It can be seen that the posture of the saint is very similar to that of Mary in the *Epiphany*, especially in the way both figures raise their right hand and extend two fingers to hold the respective attributes. Also, we see an identical treatment of the gilded background on both panels, with analogous vegetal motifs made with the *estofado* technique. The positioning of the figures right in the foreground, one of the painter's personal characteristics, is also seen on one of the panels at Valdenebro de los Valles (Valladolid), though with a very different composition.[21] We also see a different scheme on the altarpiece of the convent of Las Huelgas Reales (Valladolid), demonstrating that the painter worked with a considerable variety of compositions.[22]

19 Post 1947, p. 626.
20 Brasas 1985a, fig. 14.
21 Brasas 1985a, fig. 30.
22 Brasas 1985a, fig. 39 .



20

JUAN CORREA DE VIVAR

(ca. 1510-1566)

Saint Jerome and Saint Nicholas of Tolentino

Castile (Toledo), ca. 1530-1540

Oil on panel

64 ⋕ 63.5 cm (each panel)

PROVENANCE
Capilla del Obispo (Madrid); Private collection, Spain; Arte, *Información y Gestión*, Seville, sale 5 december 2011.

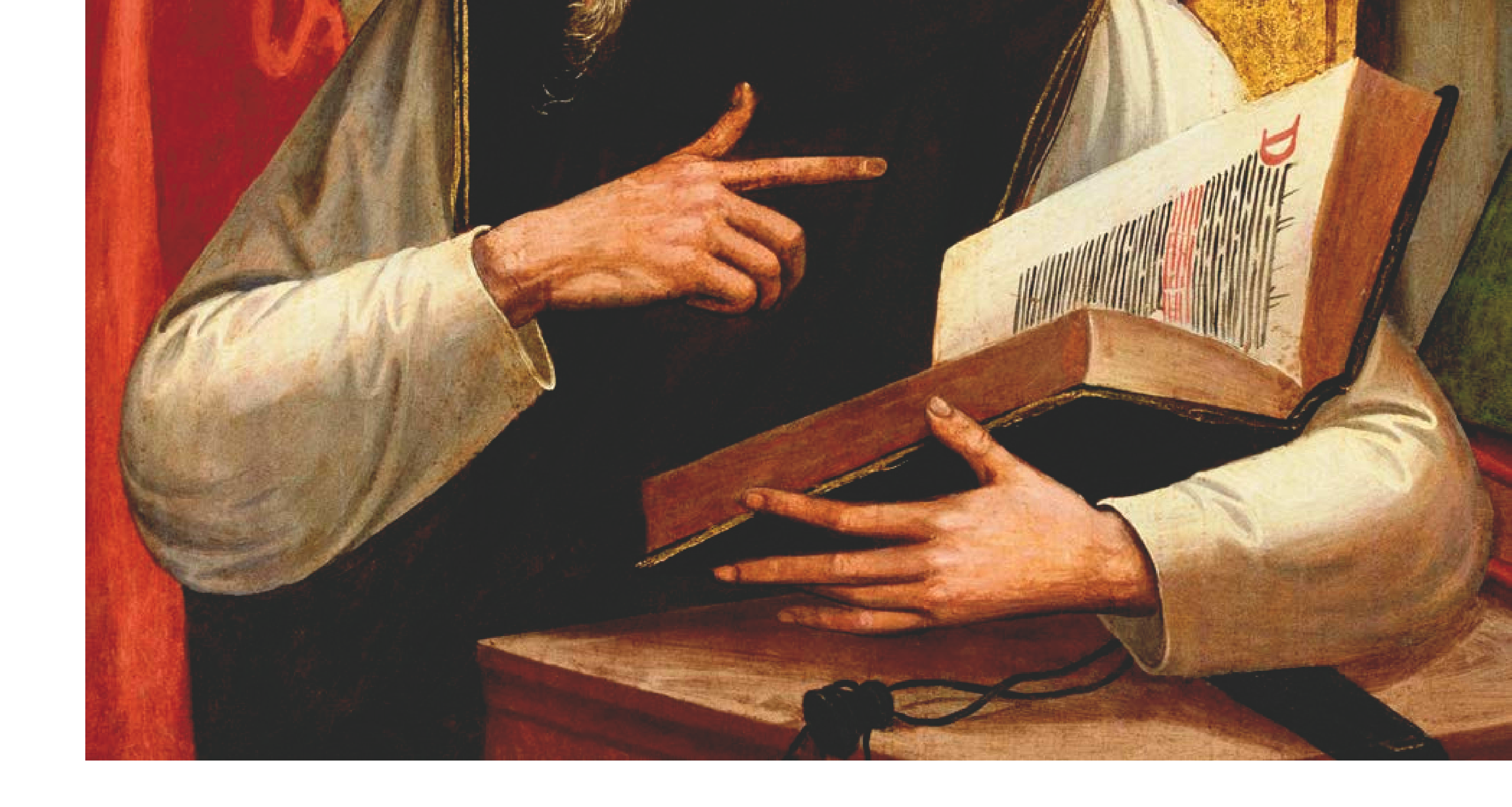






These are two altarpiece panels, almost square in format, showing *Saint Jerome* and *Saint Nicholas of Tolentino*. The first depicts the saint who wrote the *Vulgate*, the Latin version of the Bible, in his study. Jerome is shown seated in three-quarter profile, though with his head fully in profile. He is represented as a venerable old man with a long, pointed white beard and a tonsure. His face has a grave expression, and his brow is furrowed with wrinkles. He wears the traditional white habit of the Hieronymite order, with a brown scapular and a hood of the same colour. The edges of the scapular are decorated with a fine layer of mordant gilding. Jerome points to the book he is holding with his left arm, which we must suppose to be the *Vulgate*. His arm rests upon a piece of furnishing that looks like a desk, on one side of which are two books arranged one on top of the other. Also seen on the desk are various writing implements, such as the open inkwell hanging from a cord, alluding once more to the saint's erudition. Other attributes included in the depiction are the cardinal's galero and habit. The former is hanging from a nail on the wall, while the latter is draped over the window ledge. Seen through the window is a distant landscape represented with a gradation of blues. A tree is seen in the foreground, its abundant foliage tinged with autumnal tones, while a mountain appears to the left. Finally, the saint is shown before a cloth of honour made with a sheet of gold leaf upon which a simple circle is painted in black pigment to form the saint's halo.

The second panel shows a similar image of Saint Nicholas of Tolentino, the celebrated member of the Augustinian order. He is shown frontally, young and beardless, in accordance with the habitual iconography of the time. He also has a very visible tonsure that gives the top of his head a greyish appearance. The saint appears in a serene and meditative attitude in the tranquillity of his study, seated on a sort of backless bench. Just behind him is a gold cloth of honour similar to the one described on the Saint Jerome panel, although this one also has some lateral strips delimited in red pigment. As in the previous case, the saint's halo is outlined in black against the gilded background of the cloth. Nicholas is writing with his pen on a book that rests upon his knees, while two more books are seen on the wooden shelf on the right. His face is treated with some detail, especially the dark tone of the incipient beard, while his absorbed gaze is directed downwards. He wears the dark habit of the Augustinian order, with the cuffs and the edge of the hood decorated



Juan Correa de Vivar, *Saint Nicholas of Tolentino* (detail)

Juan Correa de Vivar, *Saint Jerome* (detail)

with mordant gilding. The habit is speckled with several small square or rhombus shapes symbolising stars, since a legend associated with the saint recounts that a star used to guide him back to his monastery, and he therefore became known as the 'saint of the star'. The form of the saint's cell is a curious quarter-circle with two openings onto the exterior. The very narrow one on the left allows only a glimpse of landscape, although the blue of the sky is clearly visible. The one on the right, however, is larger, and its leaded glass window lets in abundant light. On the ledge is a mitre, an attribute related to the abbot's crosier seen behind the saint. Both attributes are decorated with gold leaf, although some parts of the mitre are also painted, with two spherical elements inside cabochons in imitation of precious stones.

The painter demonstrates some technical skill in situating the figures inside a space with complex perspective, especially in the Saint Nicholas of Tolentino panel. The bench is placed slightly diagonally while the saint is seated on it in a fully frontal position. Similarly, the desk in the Saint Jerome panel is positioned slightly obliquely, the saint is in three-quarter profile, and his head is completely in profile, leading to a curious interplay of diagonals that add depth to the small cell, a sensation heightened still further by the painter's use of the windows as escape routes for the eye. It is these openings that allow light into the spaces, an aspect the master handles competently and with care over detail. For instance, we see shadows projected onto the wooden furnishings and the greyish walls, as well as those thrown by the covers of some of the books on the edges of the pages. In other respects, however, the treatment is more rudimentary. The red book in the Saint Nicholas panel, for example, leans back against its support in an unrealistic fashion. Although the equivalent solution in the Saint Jerome panel is not in perfect perspective, the book is at least seen to be resting against the wall.

It is significant that both panels show the saints surrounded by books in the intimacy of their cells. Both are remembered for their penitent lives as hermits, their ascetic virtues and their complete renunciation of worldly things. The iconography is the habitual one in the case of Saint Jerome, but this type of representation of the saint in his study is not usually found among images of Saint Nicholas of Tolentino,[1] and neither is this saint usually accompanied by the mitre and crosier but by other attributes such as the partridge on a dish, the lilies, the

1 An iconographically analogous representation of the saint in his study is found in the mural paintings of the monastery of Actopan (Hidalgo) in Mexico, dating from the second half of the sixteenth century.

crucifix or the star on his breast, as seen, for example, on a panel of about 1515-1520 attributed to Miguel Esteve (previously to Miguel del Prado) at the Museo de Bellas Artes in Valencia.[2] As for Saint Jerome, it should be noted that the painter chose to omit one of his most habitual attributes, the meek lion, which does appear, on the other hand, in a panel with a similar profile view of the saint holding the *Vulgate* that Pedro Berruguete included on the altarpiece of Santo Tomás in Ávila.[3]

Regarding the authorship of the panels, they must be attributed to Juan Correa de Vivar, a painter active in Toledo in about 1510-1566. The work displays a style close to that of his early works of the 1530s and 1540s, such as the altarpiece of Mora (Toledo),[4] that of the Purification from the convent of the Poor Clares in Griñón (Madrid),[5] or that of Guisando (Ávila),[6] where his art is still heavily indebted to the precepts of Juan de Borgoña. This is seen, for example, in the Griñón altarpiece, where there are two panels in the lower section with a square format similar to that of the ones studied here. Appearing in them are Saint Peter and Saint Paul, also prominently foregrounded. The face of the second saint has interesting links with our Saint Jerome, especially in the modelling of the wrinkles and the delicate treatment of the beard, pointed in both cases. A similar type of face is found on the High Priest in a panel of *The Circumcision* preserved in a private collection,[7] as well as on Saint Joachim in the fresco of *The Embrace at the Golden Gate* at Santa Isabel de los Reyes (Toledo).[8] Above all, Jerome's features recall those of the king kneeling on the viewer's right in an *Epiphany* from the former Rodríguez Larreta collection in Buenos Aires.[9] The relationship with the Comontes, and in this case with Francisco, is evident in the great similarity between the face of Saint Jerome in profile and that of the king kneeling before the Christ Child in an *Epiphany* at the Museo de la Universidad in Salamanca.[10]

It should also be pointed out that the shading of the faces, especially that of Saint Nicholas of Tolentino, is typical of Correa's early works, where he tended to display a markedly Leonardesque approach. We find it again on a *Saint Bernard* and in *The Death of Saint Bernard* from San Martín de Valdeiglesias, both in the Museo del Prado.[11] Juan de Borgoña helped to disseminate this facial type among the masters of the Toledo school, as we see in one of the shepherds on a *Nativity* at the Ursuline convent in Salamanca.[12] Such faces thus became habitual in the works of other followers of his, like the Comontes, and we see them again in a *Calvary* and a *Last Communion of Saint Benedict*, both in the Gerstenmaier collection and attributed to Antonio de Comontes.[13]

The debts to Juan de Borgoña's models are very evident, since it was Borgoña who helped to spread a model for representing saints similar to that we see in the Saint Jerome panel, with the figure in profile. Among the referents that might be cited are the portraits in the Chapter House of Toledo Cathedral, such as that of Cardinal Cisneros.[14] Borgoña's pupils and followers, Correa de Vivar among them, must have taken note of this form of representation, and so we find it again in works by the Comontes, like a *Saint Bartholomew* on the predella of the retable of the high altar of the church of San Andrés in Toledo, the work of Antonio de Comontes.[15] The panel of Saint Nicholas of Tolentino shows the debt to Borgoña still more clearly, since the saint faithfully reproduces the face and posture of Saint Augustine on one of two panels currently in the Bowes Museum (England).

2 Cebrián-Hernández-Navarro 2016, p. 201, cat. 40.
3 Silva 2001, plate 69.
4 Silva 2010a.
5 Díaz Padrón 2010.
6 Mateo 2010a, p. 25 and Mateo 2010b.
7 Mateo 1983a, plate XXIX.
8 Post 1947, p. 319, fig. 98.
9 Post 1947, p. 333, fig. 107.
10 Fiz 1998, plate I, fig. 2.
11 See, respectively, Mateo 1983a, p. 46; Ruiz 2010b.
12 Fuentes 2012, p. 76, fig. 2.
13 Velasco 2018e and Velasco 2018f.
14 Mateo 2004, p. 88.
15 Mateo 2004, p. 101.

They show two pairs of seated saints with books in their hands or writing. On one side are Saint Gregory and Saint Augustine, and on the other Saint Jerome and Saint Ambrose. Gregory and Ambrose, shown in strict profile, respond to the same figure type as our Saint Jerome.[16]

Returning to the format of the panels, this type of square panel is found again on the aforementioned *Altarpiece of the Purification* from the convent of Griñón, which then stood in the nuns' choir. It cannot be ruled out, then, that the panels studied here might have formed part of a similar altarpiece of modest dimensions, destined for some cloister chapel or belonging to the type of retable used to mark the stations of the cross. It was a type of panel habitual in medium-sized altarpieces, as we see on the predella of the main altarpiece of the Cuevas Chapel in Ávila Cathedral, attributed to Lorenzo de Ávila,[17] or on the predella of the retable of the high altar of the church of San Agustín del Pozo (Zamora), a work related to Martín de Carvajal or Lorenzo de Ávila.[18]

The two panels also bear an extremely striking resemblance to the two panels in the lower section of the altarpiece of Botija (Cáceres), which has been dated about 1560 and related to an anonymous master probably trained in the Toledan school.[19] The panels show the evangelists Mark and John. García Mogollón wrote of these paintings that "there are discernible echoes of the important artistic centre of Toledo [...], and especially of its most important master, Juan Correa de Vivar". This is quite true. Not only are the almost square format and the measurements very similar, but also the anonymous painter has depicted the saints prominently in the foreground, seated in the intimacy of their cells, and writing. Moreover, he has employed the same resource of a window in the back wall through which the exterior landscape can be glimpsed. All this indicates alignment with a type of representation that must have been habitual in the painting of sixteenth-century Toledo. Juan de Borgoña helped to disseminate compositions of this type with small interiors where depth is sought by opening up windows in the background, as seen on the lateral wings of the *Triptych of the Last Supper* in Toledo Cathedral.[20] Correa, for example, returned to a similar representation of the saint in his study with a window in the background in the panel of *Saint Benedict Blessing Saint Maurus* from San Martín de Valdeiglesias.[21]

As regards the provenance of the panels, as we explain in the introductory essay of this catalogue, two labels pasted to the reverse of the panels during the Spanish Civil War indicate a possible origin in the chapel of Nuestra Señora y San Juan de Letrán, popularly known as the Capilla del Obispo ('Bishop's Chapel'), part of the complex of the parish church of San Andrés in Madrid. It should not be forgotten that Correa worked on various occasions for churches in the area around the city, fulfilling commissions in Griñón, Meco and San Martín de Valdeiglesias. The appearance of Saint Jerome on one of our panels reminds us once more of Correa de Vivar's work at the monastery of Guisando, an important Hieronymite enclave. Several panels from the altarpiece he painted for it are preserved at the Museo de Santa Cruz in Toledo, on long-term loan from the Museo del Prado. This was not the only commission he received from monasteries of this order, since he is also recorded as having worked at the Hieronymite monasteries of Toledo and Guadalupe (Cáceres).[22]

16 Mateo 2004, p. 116-117.

17 Fiz 2003, p. 82, plate 31.

18 For the attribution to the first, see Fiz 2003, pp. 141-142. On the attribution to Lorenzo de Ávila, see Pascual 2012, pp. 171-172.

19 On the Botija altarpiece, see García 2006.

20 Mateo 2004, p. 93.

21 Mateo 1983a, plate XXIII.

22 Fuentes 2012, p. 72.



Bibliography

Ainaga 1997-1998
María Teresa Ainaga, "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi. 1378-1410", *Turiaso*, 14, 1997-1998, pp. 71-106.

Ainaud 1964
Joan Ainaud de Lasarte, *Pittura spagnola dal periodo romanico a* «El Greco», Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1964.

Alcoy 2005a
Rosa Alcoy, "Catalunya sota el signe de Giotto", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 134-139.

Alcoy 2005b
Rosa Alcoy, "La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrents", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 234-250.

Alcoy 2005c
Rosa Alcoy, "L'italianisme de la segona meitat del segle XIV", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 208-215.

Alcoy 2005d
Rosa Alcoy, "La plenitud de Jaume Serra", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 272-277.

Alcoy 2005e
Rosa Alcoy, "El taller dels Serra", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 254-272.

Alcoy 2005f
Rosa Alcoy, "Llorenç Saragossa", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 250-253.

Alcoy 2007
Rosa Alcoy, "Pintura y debate dinástico: los retablos de Enrique de Trastámara y Juana Manuel en Santa María de Tobed", in Rosa Alcoy and Pere Beseran (ed.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l›exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 153-246.

Alcoy-Ruiz 2000
Rosa Alcoy and Francesc Ruiz Quesada, "Pere Lembrí i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellonenca en temps del gòtic internacional", in *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, 1, Morella, Diputació de Castelló, 2000, pp. 381-401.

Aliaga 2016
Joan Aliaga, "Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano", *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 35-53.

Anaya et al. 2018
Ángeles Anaya et al., "Técnicas de imagen en el retablo de Álvaro de Luna", in Olga Pérez, Matilde Miquel and María Martín (ed.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Sílex, 2018, pp. 371-394.

Angulo 1937
Diego Angulo, "El Maestro de Becerril", *Archivo Español de Arte*, XIII, 37, 1937, pp. 15-24.

Angulo 1944
Diego Angulo, "El pintor gerundense Porta", *Archivo Español de Arte*, XVII, 66, 1944, pp. 341-359.

Angulo 1945
Diego Angulo, "Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga", *Archivo Español de Arte*, 18, 1945, pp. 229-232.

Angulo 1955
Diego Angulo, *Pintura española del Renacimiento* (*Ars Hispaniae*, vol. XII), Madrid, Plus Ultra, 1955.

Balaguer 1950
Federico Balaguer, "El antiguo retablo mayor de la colegiata de Tamarite y el pintor Martín de Larraz", *Aragón*, 214, 1950, 1950, p. 16.

Barniol 2013
Montserrat Barniol, *Sant Antoni Abat a Catalunya en els segles XIV-XV: relat, devoció i art*, PhD, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

Bayer-Rodeschini 2012
Andrea Bayer and M. Cristina Rodeschini, *Bellini, Titian, and Lotto. North Italian Paintings from the Accademia Carrara, Bergamo*, New Haven-London, Yale University Press, 2012.

Belting 1985
Hans Belting, *Giovanni Bellini: Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1985.

Beltrán-Ramon 2015
Clara Beltrán and Artur Ramon, "Algunos apuntes para una historia del anticuariado en Barcelona: 1910-1936", in Esther Alsina and Clara Beltrán (ed.), *El revers de la història de l'art: exposicions, comerç i col.leccionisme (1850-1950)*, Gijón, Trea, 2015, pp. 67-114.

Benito 1993
Fernando Benito, "El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera", *Archivo Español de Arte*, LXVI, 263, 1991, pp. 223-244.

Benito 2001a
Fernando Benito, "Cristo Varón de Dolores. Vicente Macip" in *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 164-167.

Benito 2001b
Fernando Benito, "Ecce Homo. Vicente Macip" in *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 160-163.

Benito 2005a
Fernando Benito, "Vicent Macip. Virgen con el Niño y San Juanito entre ángeles con instrumentos de la Pasión", in *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 192-193.

Benito 2005b
Fernando Benito, "Vicent Macip. Adoración de los Magos", in *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 194-195.

Benito 2005c
Fernando Benito, "Vicent Macip. Cristo Varón de Dolores", in *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 196-197.

Benito-Galdón 1997
Fernando Benito and José Luis Galdón, *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

Benito-Gómez 2009
Fernando Benito and José Gómez Frechina, "La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario. A propósito de la *Exposició d'Art retrospectiu en memorable recordança del natalici de Jaume el Conqueridor en son Centenari VII*", in *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, pp. 13-45.

Berg-Sobré 1989
Judith Berg-Sobré, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain*, 1350-1500, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

Bosch-Garriga 1998
Joan Bosch and Joaquim Garriga (dir.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el Bisbat de Girona*, Girona, Museu d'Art de Girona, 1998.

Brasas 1985a
José Carlos Brasas, *El pintor Antonio Vázquez*, Valladolid, Diputación de Valladolid,

1985.

Brasas 1985b
José Carlos Brasas, "Nuevas obras y algunas precisiones. (A manera de 'Addenda')", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 51, 1985, pp. 467-473.

Brasas 1987
José Carlos Brasas, "Cuatro nuevas tablas de Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 53, 1987, pp. 368-372.

Brasas 1993
José Carlos Brasas, "Antonio Vázquez: reflexiones sobre su pintura a propósito de dos nuevas obras", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 76, 1993, pp. 513-522.

Brasas 1998-1999
José Carlos Brasas, "Antonio Vázquez: Nuevas adiciones a su obra", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3, 1998-1999, pp. 19-22.

Bureau 1989
Pierre Bureau, "Le symbolisme vestimentaire du dépuillement chez Saint Martin de Tours à travers l'image et l'imaginaire médiévaux", in Michel Pastoureau, *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, pp. 35-71.

Caamaño 1970
Jesús María Caamaño, "Antonio Vázquez (nuevos comentarios y obras)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 36, 1970, pp. 193-204.

Cabezudo 1957
José Cabezudo Astrain, "Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV", *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, 1957, pp. 65-78.

Cabré 1911
Juan Cabré y Aguiló, *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, Teruel, 1911 (unpublished manuscript conserved in the CSIC of Madrid).

Calvé 2016
Óscar Calvé, *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*, PhD, Valencia, Universitat de València, 2016, 2 vols.

Calvo 1995
Ana Maria Calvo, *La retauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cinctorres-Castellón)*, Castellón, Diputació de Castelló, 1995.

Camón 1951
José Camón Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1951.

Camón 1966
José Camón Aznar, *Pintura medieval española* (*Summa Artis*, vol. XXII), Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

Campbell 2015
Lorne Campbell (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

Campbell-Van der Stock 2009
Lorne Campbell and Jan Van der Stock, *Rogier van der Weyden. 1400-1464, Master of Passions*, Lovaina-Zwolle, Davidsfonds y Artyes, Waanders, 2009.

Campbell-Pérez Preciado 2015
Lorne Campbell and José Juan Pérez Preciado, "Rogier van der Weyden. *La Virgen con el Niño* llamada *La Madonna Durán*", in Lorne Campbell (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 82-87.

Canellas 1976
Ángel Canellas, "Zaragoza medieval (1162-1479)", in Antonio Beltrán, José María Lacarra and Ángel Canellas, *Historia de Zaragoza* (vol. I, *Edades Antigua y Media*), Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1976, pp. 197-424.

Canellas 1988
Ángel Canellas, *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1988.

Carrero 2017
Eduardo Carrero, "Medoles para un noble ante un trascoro. Espacio monástico y escenario pictórico en el retablo de Santa María de Sopetrán (Museo del Prado-The Metropolitan Museum", in Matilde Miquel, Olga Pérez y Pilar Martínez (ed.), *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, pp. 163-178.

Carrero 2018
Eduardo Carrero, "Liturgy as Visual Argument: Monastic Churches and Choir Screens in Donor Imagery by the Master of Sopetrán (Museo Nacional del Prado"", in Alberto Velasco and Francesc Fité (ed.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Spanish Kingdoms*, Boston-Leiden, Brill, 2018, pp. 497-509.

Casanova 2005
Elisenda Casanova, "La presencia aragonesa en el patrimonio de los museos de Sitges", *Artigrama*, 20, 2005, pp. 51-75.

Ceán Bermúdez 1800
Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. II, Madrid Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

Cebrián 2015
Josep Lluís Cebrián, "Dues taules xativines de Nicolau Falcó", in Beatriu Navarro (ed.), *Notes i pinzellades al voltant de Xàtiva. Actes de les VI Jornades d'Art i Història. Xàtiva 4, 5 i 6 d'agost de 2014*, Xàtiva, Ulleye, 2015, pp. 135-166.

Cebrián-Hernández-Navarro 2017
Josep Lluís Cebrián, Lorenzo Hernández and Beatriu Navarro, *Miguel Esteve. Pintor leonardesco de Xàtiva*, Valencia, Ulleye, 2016.

Cebrián-Navarro 2017
Josep Lluís Cebrián and Beatriu Navarro, *Pintura sobre taula a Xàtiva. Segles XIV-XVI*, Xàtiva, Ulleye, 2017.

Cienfuegos-Jovellanos 1999
Teresa Cienfuegos-Jovellanos, "La Pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional. II", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVII, 1-2, 1999, pp. 227-252.

Charbonneau-Lassay 1940
Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiare du Christ*, Milano, Arche, 1940.

Ciapparelli 2005
Lidia Beatriz Ciapparelli, "Medicina y literatura en el tratado de Fascinación de Enrique de Villena", *Cuadernos de Historia de España*, 79, 2005, pp. 31-56.

Clark-McMunn 1989
Willene B. Clark and Meradith T. McMunn (ed.), *Beasts and Birds of the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

Collar de Cáceres 1986
Fernando Collar de Cáceres, "El Maestro de los Luna y el retablo de El Muyo", *Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, III, 1986, pp. 372-378.

Collar de Cáceres 2017
Fernando Collar de Cáceres, "Un Salvator Mundi del Maestro de Miraflores en Lagartera (Toledo)", *BSSA arte*, 83, 2017, pp. 31-46.

Collins 1913
Arthur H. Collins, *Symbolism of Animals and Birds*, New York, McBride, Nast, 1913.

Colorado 2010
Arturo Colorado (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Company 1991
Ximo Company, "Una 'Muerte de San Martín', del Maestro de San Lázaro", *Archivo de Arte Valenciano*, 72, 1991, pp. 26-30.

Company 2006

Ximo Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2006.

Company 2007
Ximo Company, *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

Company-Hernández 1995
Ximo Company and Lorenzo Hernández Guardiola, "Pedro de Aponte. San Pedro caminando por las aguas", in *Tres siglos de pintura*, Madrid, Caylus, 1995, pp. 44-47.

Company-Puig 2007
Ximo Company and Isidre Puig, "Virgen con el Niño, San Juanito Bautista, San Juanito Evangelista y un ángel", in *La llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 500-505.

Company-Tolosa 1999a
Ximo Company and Lluïsa Tolosa, "La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXX, 1999, pp. 50-61.

Company-Tolosa 1999b
Ximo Company and Lluïsa Tolosa, "De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes", *Archivo Español de Arte*, LXXII, 287, 1999, pp. 263-278.

Coralli 1986
Coralli: talismani sacri e profani: catalogo della mostra. L'arte del corallo in Sicilia, Palermo, Edizioni Novecento, 1986.

Cornudella 2011
Rafael Cornudella, *Gonçal Peris y el Retablo de santa Bárbara. Un ejemplo del gótico internacional valenciano*, Barcelona, Fundació Amics del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011.

Criado 2014-2016
Jesús Criado, "Arte y cultura en Aragón en tiempos de los primeros Trastámaras (1412-1458)", *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXVI, 2014-2016, pp. 149-189.

Crispí 2000
Marta Crispí, *Iconografia de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*, PhD, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000, 2 vols.

Cruz Valdovinos 1982
José Manuel Cruz Valdovinos, "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *Archivo Español de Arte*, LV, 220, 1982, pp. 351-374.

Daviron 2017a
Caroline Daviron, "Mestre d'Albocàsser. Santa Úrsula, la proposta de matrimoni", in *Museu d'art Jacint Rigaud. Del segle XIV al segle XXI*, Perpignan, Museu d'art Jacint Rigaud, 2017, pp. 62-63.

Daviron 2017b
Caroline Daviron, "El Mestre dels Florida. Sants, tríptic Spiridon", in *Museu d'art Jacint Rigaud. Del segle XIV al segle XXI*, Perpignan, Museu d'art Jacint Rigaud, 2017, pp. 58-61.

Del Gótico al Neoclasicismo 1995
Del Gótico al Neoclasicismo. Obras Maestras de la Galería Caylus, Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, 1995.

Deurbergue 2012
Maxime Deurbergue, *The Visual Liturgy. Altarpiece Painting & Valencian Culture (1442-1519)*, Turnhout, Brepols, 2012.

De Vos 1971
Dirk de Vos, "De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, pp. 60-161.

Díaz Padrón 1971
Matías Díaz Padrón, "Una Anunciación de Antonio Vázquez atribuida al Maestro de Borja", *Archivo Español de Arte*, XLIV, 174, 1971, pp. 193-194.

Díaz Padrón 1974
Matías Díaz Padrón, "Nuevas tablas de Antonio Vázquez en colecciones españolas", *Goya*, 175-176, 1983, pp. 21-29.

Díaz Padrón 1985
Matías Díaz Padrón, "Una Visitación de Juan de Tejerina en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 18, 1985, pp. 134-137.

Díaz Padrón 2010
Matías Díaz Padrón, "Retablo de la Purificación", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 82-85.

Díaz Padrón-Padrón Mérida 1983
Matías Díaz Padrón and Aída Padrón Mérida, "Miscelánea de pintura española del s. XVI", *Archivo Español de Arte*, LVI, 223, 1983, pp. 193-219.

Eiximenis 1983
Francesc Eiximenis, *De Sant Miquel Arcàngel*, (edited by Curt J. Wittlin), Barcelona, Curial, 1983.

Español 1980
Francesca Español, "El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella", *Quaderns d'Estudis Medievals*, 2, 1980, pp. 94-101.

Español 1998a
Francesca Español, "Culte et iconographie de l'architecture dédiés à saint Michel en Catalogne", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXIX, 1998, pp. 175-186.

Español 1998b
Francesca Español, "Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: la capilla de los ángeles del palacio papal", in *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 58-68.

Español 2011
Francesca Español, "Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales", *Clio & Crimen*, 8, 2011, pp. 165-190.

Esteban 1975
Juan Francisco Esteban Lorente, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.

Exposition 1925
Exposition d'art ancien espagnol, Paris, Hôtel Jean Charpentier, 1925.

Farfán 1988
María Cruz Farfán, "Retablo gótico del antiguo monasterio de la Puridad", *Archivo de Arte Valenciano*, 69, 1988, pp. 69-74.

Favà-Cornudella 2010
Cèsar Favà and Rafael Cornudella, "Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 11, 2010, pp. 63-88.

Favia 1980
Louis Marcello La Favia, *The man of sorrows: its origin and development in Trecento florentine painting: a new iconographic theme on the eve of the Renaissance*, Roma, Sanguis, 1980.

Ferdinandus 2006
Ferdinandus, Rex Hispaniarum: príncipe del Renacimiento, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Cortes de Aragón, 2006.

Fernández 2007
Etelvina Fernández, "San Martín de Tours en el Camino de Santiago: culto, advocación e iconografía en la Edad Media", in *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 221-238.

Fernández 1970
Francisco Fernández, "El último obispo Teldense, Fr. Jaime Olcina, en 1411", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 6, 1970, pp. 287-323.

Fernández 2010
Pilar Fernández, "La obra retablística de Juan Correa de Vivar", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don

Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 49-79.

Ferre-Gómez 2011
Josep Antoni Ferre Puerto and José Gómez Frechina, "San Cristóbal", in *Camins d'art: Alcoi 2011, Valencia, Generalitat Valenciana, La Llum de les Imatges, 2011, pp. 206-207.*

Fité 1998
Francesc Fité, "La imatge arquetípica de Sant Miquel entre Orient i Occident i la seva incidència a Catalunya", in *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 19-26.

Fité 2001
Francesc Fité, "L'alberg i l'inventari patrimonial de Rotllí Gaulter, escultor i mestre d'obra de la Seu Vella de Lleida", *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 3, 2001, pp. 123-148.

Fiz 1998
Irune Fiz, "Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 64, 1998, pp. 283-287.

Fiz 2001
Irune Fiz, "A propósito del Maestro de los Santos Juanes", *Archivo Español de Arte*, 295, 2001, pp. 257-272.

Fiz 2002
Irune Fiz, "Consideraciones sobre pintura en Tierra de Campos: nuevas atribuciones a los Maestros de Astorga y de Becerril", *Archivo Español de Arte*, LXXV, 300, 2002, pp. 414-423.

Fiz 2003
Irune Fiz, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", CECEL-CSIC, 2003.

Fiz 2009
Irune Fiz, *Pintura sobre tabla en el siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora*, PhD, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

Folch i Torres 1929
Joaquim Folch i Torres, "Una taula del mestre Garcia de Benavarre", *Gaseta de les Arts*, february 1929, pp. 28-30.

Fontaine 1976
Jacques Fontaine, "Hagiographie et politique, de Sulpice Sévère à Venance Fortunat", *Revue d'histoire de l'église de France*, 62, 1976, pp. 113-140.

Friedländer 1968
Max J. Friedländer, *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyden-Bruselas, Sijthoff, Éditions de la Connaissance, 1968.

Friedländer 1971
Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VII, New York, Frederick A. Praeger, 1971.

Friedman 1946
Herbert Friedman, *The Symbolic Goldfinch: its History and Significance in European Devotional Art*, Washington, Pantheon Books, 1946.

Fuentes 2012
Ángel Fuentes, "Dos tablas de Juan Correa de Vivar en el Monasterio de Guadalupe", *Alcántara*, 76, 2012, pp. 71-82.

Galilea 1995
Ana Galilea Antón, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995.

García 1991
Alejandro García Avilés, "Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del sureste español: notas sobre el mal de ojo en la Edad Media", *Verdolay*, 3, 1991, pp. 125-139.

García 1997
Rafael García Mahíques, "La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, pp. 63-106.

García Marsilla 2015
Juan Vicente García Marsilla, "La juventud valenciana del pintor Lorenzo Zaragoza a la luz de un nuevo hallazgo documental", in Francesc Ruiz Quesada (ed.), *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona, Retrotabulum Maior 1, 2015, pp. 103-108 (online: http://www.ruizquesada.com/phocadownload/retrotabulum/01%20retrotabulum%20maior.pdf, consulted: 1 September 2019).

García Marsilla 2017
Juan Vicente García Marsilla, "Influjos de Flandes y del norte de Europa en la cultura material del Mediterráneo. Valencia, siglos XIV y XV", in Magdalena Cerdà, Antònia Juan and Tina Sabater (eds.), *Els mons nòrdic i mediterrani. Relacions artístiques i culturals entre els segles XIV i XVI*, Palma, Edicions de la Universitat de les Illes Balears, 2017, pp. 2-22.

García 2006
Florencio-Javier García Mogollón, "Un retablo del siglo XVI con pinturas de estilo toledano en Botija (Cáceres)", *Norba-Arte*, XXVI, 2006, pp. 251-260.

Garriga 1986
Joaquim Garriga, *L'època del Renaixement. S. XVI*, Barcelona, Edicions 62, 1986.

Garriga 1992
Joaquim Garriga, "Anònim. Invenció del braç de santa Tecla", in *Pallium. Exposició d'art i documentació*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992, p. 245.

Gaya 1958
Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

Ginebra 2000
Rafel Ginebra, "El retaule de Sant Andreu de Gurb de Lluís Borrassà. Estudi històric", *Ausa*, XIX, 145, 2000, pp. 141-171.

Goffen 1989
Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven-London, Yale University Press, 1989.

Gómez 2018
Antonio Gómez Arribas, "Propuesta de reconstrucción de un retablo atribuido a Joan Montoliu. El último pintor de la saga Montoliu, identificado con el Maestro de Alforja", *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 99, 2018, pp. 120-138.

Gómez-Ferrer 2011
Mercedes Gómez-Ferrer, "La capilla del gremio de armeros de la Catedral de Valencia (1492-1505), *Ars Longa*, 20, 2011, pp. 69-82.

Gómez-Ferrer 2011-2012
Mercedes Gómez-Ferrer, "Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI", *Locus Amoenus*, 11, 2011-2012, pp. 79-96.

Gómez-Ferrer 2018
Mercedes Gómez-Ferrer, "Reflexiones sobre el pintor Lluís Dalmau a propósito de un retablo para Molins de Rei (1451)", *Locus Amoenus*, 16, 2018, pp. 5-18.

Gómez Frechina 2001a
José Gómez Frechina, "Santa Faz. Nicolás Falcó", in *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 154-157.

Gómez Frechina 2001b
José Gómez Frechina, "Ecce Homo. Dolorosa. Nicolás Falcó", in *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 150-153.

Gómez Frechina 2004a
José Gómez Frechina, "Gonçal Peris y el retablo de San Martín, Santa Úrsula y San

Antonio Abad", in *El retablo de San Martín, Santa Úsrsula y San Antonio abad*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, pp. 84-116.

Gómez Frechina 2004b
José Gómez Frechina, "El Gótico Internacional en Valencia", in *El retablo de San Martín, Santa Úsrsula y San Antonio abad*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, pp. 17-83.

Gómez Frechina 2006a
José Gómez Frechina, "Nicolás Falcó. Ecce Homo/Dolorosa", in *La Memoria Recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 200.

Gómez Frechina 2006b
José Gómez Frechina, "Nicolás Falcó. Anunciación", in *La Memoria Recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 204-205.

Gómez Frechina 2017
José Gómez Frechina, "A new Holy Family by the Spanish Renaissance master Joan de Joanes", *Colnaghi Studies Journal*, 1, 2017, pp. 22-35.

Gómez Frechina-Ruiz 2014
José Gómez Frechina and Francesc Ruiz Quesada, "En torno al retablo de San Martín de Portaceli y sus autores: el Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 14, 2014, pp. 1-58 (on line at http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/113-retrotabulum-14-en-torno-al-retablo-de-san-martin-de-portaceli-y-sus-autores-el-maestro-de-marti-de-torres-y-goncal-peris-sarria, consulted: 1 September 2019).

Gómez 2016
Juan Antonio Gómez Sánchez, *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI*, PhD, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

Gómez-Menor 1966
José Carlos Gómez-Menor, "Juan Correa de Vivar: algunos datos documentales sobre su vida y su obra", Archivo Español de Arte, XXXIX, 156, 1966, pp. 291-304.

Gracia-Munilla 2011
Francisco Gracia and Gloria Munilla, *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil, Barcelona, Editorial La Magrana, 2011.*

Grau 1994-1995
Luis Grau, "San Cristóbal, Homo Viator en los caminos bajomedievales: avance hacia el catálogo de una iconografía particular", *Brigecio*, 4-5, 1994-1995, pp. 167-184.

Gudiol [n. d.]
Josep Gudiol Cunill, *Els Trescentistes*, Barcelona, Llibreria Central, [n. d.].

Gudiol 1955
Josep Gudiol Ricart, *Pintura Gótica* (*Ars Hispaniae*, vol. IX), Madrid, Plus Ultra, 1955.

Gudiol 1971
Josep Gudiol Ricart, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1971.

Gudiol-Alcolea 1986
Josep Gudiol Ricart and Santiago Alcolea Blanch, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, Editorial Polígrafa, 1986.

Guerra 2010
Emilio Guerra Chavarino, *La Capilla del Obispo (de Nuestra Señora y San Juan de Letrán)*, Madrid, Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca, 2010.

Gutiérrez Baños 2005
Fernando Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, 2 vol.

Gutiérrez Baños 2007
Fernando Gutiérrez Baños, "La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales", in María del Carmen Lacarra (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2007, pp. 87-138.

Hand-Coppel 2018
John Oliver Hand and Greta Koppel (ed.), *Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, Washington-Tallinn, National Gallery of Art, Art Museum of Estonia, 2018.
Harrison *et al*. 2004
Colin Harrison *et al*. (ed.), *The Ashmolean Museum: complete illustrated catalogue of paintings*, Oxford, Ashmolean Museum, 2004.

Heriard Dubreuil 1987
Mathieu Heriard Dubreuil, *Valencia y el Gótico Internacional*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, 2 vol.

Herman 2015a
Nicholas Herman, "Pere Lembrí. The Raising of Tabitha", in Susie Nash (ed.), *Late Medieval Panel Paintings II. Materials, Methods, Meanings*, London, Sam Fogg, 2015, pp. 10-21.

Herman 2015b
Nicholas Herman, "Nicolás Solana. The Arrest of Christ, Christ before Pilate and The Fñagellation", in Susie Nash (ed.), *Late Medieval Panel Paintings II. Materials, Methods, Meanings*, London, Sam Fogg, 2015, pp. 22-39.

Hernández 2011
Lorenzo Hernández Guardiola, "El pintor Nicolás Falcó (1493-1530): aproximación a su vida y filiación artística", *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, 2011, pp. 35-51.

Hernández-Company 2006
Lorenzo Hernández Guardiola and Ximo Company, "De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes", in Lorenzo Hernández Guardiola (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", 2006, pp. 211-269.

Hernando 2012
Pedro Luis Hernando Sebastián, "La iconografia del coral rojo en la pintura medieval española", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 110, 2012, pp. 179-217.

Hernandos 1998
Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.

Huella 2003
La huella y la senda, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003.

Ibáñez-Andrés 2016
Javier Ibáñez and Jorge Andrés, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación "Teresa de Jesús", Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016.
Jacobs 2012
Lynn F. Jacobs, *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Philadelphia, University Park, 2012.

Jennings 2015
Nicola Jennings, "The Master of Miraflores. The Virgin and Child (The Virgin Lactans)", in Susie Nash (ed.), *Late Medieval Panel Paintings II. Materials, Methods, Meanings*, London, Sam Fogg, 2015, pp. 40-55.

José 1979-1981
Antoni José Pitarch, "Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5, 1979, pp. 21-50; 6-7, 1981, pp. 109-119.

José 2003a
Antoni José Pitarch, "Morella, centro de pintura: siglos XIV y XV", in *La memòria daurada. Obradors de Morella. Segles XIII-XVI*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 2003, pp. 140-173.

José 2003b
Antoni José Pitarch, "La Vocación de San Pedro (Retablo de San Pedro)", in *La memòria daurada. Obradors de Morella. Segles XIII-XVI*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 2003, pp. 354-357.

José 2003c
Antoni José Pitarch, "Pentecostés", in *La memòria daurada. Obradors de Morella. Segles XIII-XVI*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 2003, pp. 302-305.

José 2004a
Antoni José Pitarch, "Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa. 1399-1421", in *Una memoria concreta, Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 2004, pp. 19-78.

José 2004b
Antoni José Pitarch, "Catálogo de la obra", in *Una memoria concreta, Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 2004, pp. 185-306.

José 2005
Antoni José Pitarch, "Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere Apòstol, de Guillem Ferrer", in *Museu Cau Ferrat. La peça del mes*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2005.

Jover-Alba-Gallo 2016
Maite Jover, Laura Alba and María Dolores Gayo, "Maestro Viajeros, obras importadas. Las tablas del Maestro de Sopetrán", in Lorne Campbell and José Juan Pérez Preciado (ed.), *Rogier van der Weyden y España. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2016, pp. 131-141.

Kroesen 2009
Justin E. A. Kroesen, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven, Peeters, 2009.

Kunsthandelaar 1970
Kunsthandelaar en verzamelaar. Art dealer and collector, Amsterdam, Selbstverlag, 1970.

Labarre 1988
Sylvie Labarre, *Le manteau partagé: deux métamorphoses poétiques de la "Vie de saint Martin" chez Paulin de Périgueux (Ve s.) et Venance Fortunat (VIe s.)*, Paris, Institut d'Études Agustiniennes, 1988.

Lacarra 1970
María del Carmen Lacarra, *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1970.

Lacarra 1979
María del Carmen Lacarra, "Una obra de arte recuperada: el Retablo de la Virgen de la Corona, Erla (Zaragoza)", *Zaragoza*, 2, 1979, pp. 14-17.

Lacarra 1986
María del Carmen Lacarra, "Pedro García de Benabarre", in *Thesaurus / Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000 / 1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 162-164.

Lacarra 1987
María del Carmen Lacarra, "Catedral metropolitana de Zaragoza. Iglesia catedral de San Salvador o la Seo", in *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 316-322.

Lacarra 1988
María del Carmen Lacarra, "Coronación de María", in *María en el arte de la Diócesis de Zaragoza*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragosa, 1988, pp. 178-179.

Lacarra 1990
María del Carmen Lacarra, "Retablo de San Blas Obispo. Iglesia parroquial de San Lorenzo", in *Joyas de un patrimonio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza-Arzobispado de Zaragoza-Obispado de Tarazona, 1990, pp. 85-89

Lacarra 1991
María del Carmen Lacarra, "Tomás Giner. Resurrecció de Crist. Compartiment de retaule", in Francesca Español and Joaquín Yarza (eds.): *Fons del Museu Frederic Marès. 1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, pp. 444-446.

Lacarra 1993
María del Carmen Lacarra, "Aportaciones al catálogo de la obras de Tomás Giner, pintor de Zaragoza", *Artigrama*, 10, 1993, pp. 163-176.

Lacarra 1996
María del Carmen Lacarra, "Devoción a Santa Cecilia en Daroca: el retablo gótico de la iglesia de Santiago", *Nassarre*, XII, 1, 1996, pp. 9-30.

Lacarra 1998
María del Carmen Lacarra, "Informaciones sobre Tomás Giner, pintor de Zaragoza (1458-1480)', in *Miscel·lania en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans, Abadía de Montserrat, 1998, vol. I, pp. 441-448.

Lacarra 2003
María del Carmen Lacarra, "Tomás Giner. Sant Martí de Tours i santa Tecla", in *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 254-257.

Lacarra 2004
María del Carmen Lacarra, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004.

Lacarra 2006
María del Carmen Lacarra, "Una nueva obra de Tomás Giner, pintor de Zaragoza (doc. 1458-1480)", *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, pp. 273-284.

Lacarra 2009
María del Carmen Lacarra, "San Martín y el pobre, una nueva pintura de Blasco de Grañén de 1445", in José Maria Parrado and Fernando Gutiérrez Baños (coord.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 45-50.

Lacarra 2012a
María del Carmen Lacarra, "Retablo de San Pedro Pontífice. Langa del Castillo", in José Ignacio Calvo Ruata, (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2012, pp. 53-60.

Lacarra 2012b
María del Carmen Lacarra, "Retablo de la Virgen con el Niño. Retascón", in José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2012, pp. 61-65.

Lacarra 2013
María del Carmen Lacarra, "Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano en el Museo Diocesano de Zaragoza", in María Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba and José Luis Pano Gracia (coord.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 411-421.

Lacarra 2015
María del Carmen Lacarra, "Dos nuevas pinturas sobre tabla de Tomás Giner, pintor de Zaragoza", in *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 503-520.

Lacarra-Larsen 2004
María del Carmen Lacarra and Christine Larsen, "Revelaciones de una pintura restaurada de Tomás Giner, pintor de Zaragoza", *Artigrama*, 19, 2004, pp. 229-242.

Lacuesta 2018
Raquel Lacuesta, *Alexandre Soler i March. Arquitecte*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2018.

Laguna 1998
Teresa Laguna, "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", in *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario. Incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1998, pp. 41-71.

Láinez 1943
Rafael Láinez Alcalá, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla. Ensayo crítico biográfico*, Madrid, Espasa Calpe, 1943

Lehrs 2005
Max Lehrs, *Martin Schongauer. The Complete Engravings. A Catalogue Raisonne*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 2005.

Levi D'Ancona 1977
Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence, Leo S. Olschki, 1977.

Levi D'Ancona 2001
Mirella Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2001.

Lionarons 2002
Joyce Tally Lionarons, "From monster to martyr: the Old English legend of Saint Christopher", in Timothy S. Jones and David A. Sprunger (ed.), *Marvels, monsters, and miracles: studies in the medieval and early modern imaginations*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2002, pp. 167-182.
Llanes 2011
Carme Llanes, *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2011.

Llompart 1965
Gabriel Llompart, "San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval. Acotaciones a la talla gótica del Museo Marés de Barcelona núm. 219", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI, 1965, pp. 293-313.

Llompart 1971
Gabriel Llompart, "El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, 673, 1971, pp. 147-188.

Llompart 1988
Gabriel Llompart, "El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)", in *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 249-270.

Llull 1993
Ramon Llull, *Llibre de Meravelles*, Barcelona, Edicions 62, 1993.

Lorincz 2001
Zoltan Lorincz, *Saint Martin dans l'art en Europe*, Tours-Szombathely, C. L. D. Éditeur, B. K. L. Éditeur, 2001.

Lucco 2006
Mauro Lucco, "Antonello da Messina. Cristo morto sostenuto da tre angeli", in *Antonello da Messina. L'opera completa*, Milano, Silvana Editoriale, 2006, pp. 256-259.

Macías 2013
Guadaira Macías, *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, PhD, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, 2 vols.

Macías 2014
Guadaira Macías, "El Mestre de Riglos: un artista fugisser i alguns retaules fugitius", in Rosa Alcoy (ed.), *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, pp. 383-410.

Macías-Favà-Cornudella 2011
Guadaira Macías, Rafael Cornudella and Cèsar Favà, "La pintura del gòtic internacional", in *El gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011, pp. 68-117.
Madurell 1945-1946
Josep Maria Madurell i Marimon, "El arte en la comarca alta del Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 4, 1945, pp. 259-340; IV, 1-2, 1946, pp. 9-172; IV, 3-4, 1946, pp. 297-416.

Madurell 1949-1952
Josep Maria Madurell i Marimon, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949, pp. 9-235; VIII, 1950, pp. 9-387; X, 1952, pp. 9-367.

Mâle 1908
Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Armand Colin, 1908.

Mañas 1979
Fabián Mañas, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.

Mañas 1996
Fabián Mañas, "La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)", *El Ruejo*, 2, 1996, pp. 33-92.

Mañas 2014
Fabián Mañas, "Museo Colegial de Daroca", *Artigrama*, 29, 2014, pp. 213-238.

Marías 2010
Fernando Marías, "La Pentecostés", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 163-165.

Marías 2017
Fernando Marías, "Detalles e indicios en Juan Correa de Vivar: apertura de hipótesis, datos e incertidumbres", *BSSA arte*, 83, 2017, pp. 125-152.

Marías 2018
Fernando Marías, "Bermejo in Daroca", in Alberto Velasco and Francesc Fité (ed.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Spanish Kingdoms*, Boston-Leiden, Brill, 2018, pp. 343-366.

Martens 1998
Didier Martens, "Metamorfosis hispánicas de una composición de Dieric Bouts", *Goya*, 262, 1998, pp. 2-12.

Martens 2008
Didier Martens, "Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Aras, 'pintor vecino de la ciudat de Huesca'", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321, 2008, pp. 1-18.

Martens 2010
Didier Martens, *Peinture flamande et goût ibérique aux Xvème et XVIème siècles*, Brussels, Le Livre Timperman, 2010.
Martín González 1957
Juan José Martín González, "En torno al pintor Antonio Vázquez: nuevas obras", *Archivo Español de Arte*, XXX, 118, 1957, pp. 125-134.

Martínez 2011
María José Martínez Ruiz, "Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EEUU", *Berceo*, 161, 2011, pp. 49-87.

Mata 2005
Sofia Mata de la Cruz, *La pintura del cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620)*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2005.

Mateo 1983a
Isabel Mateo, *Juan Correa de Vivar*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

Mateo 1983b
Isabel Mateo, "La huella de Rafael y Giulio Romano en la obra de Juan Correa de Vivar", *Boletín del Museo del Prado*, IV, 11, 1983, pp. 104-107.

Mateo 1984
Isabel Mateo, "Dos tablas de Antonio Vázquez en colección inglesa", *Boletín del*

Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 50, 1984, pp. 422-425.

Mateo 1987
Isabel Mateo, "Un retablo de Juan Correa de Vivar en la iglesia parroquial de Calzada de Calatrava (Ciudad Real)", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 17, 1987, pp. 217-229.

Mateo 1988
Isabel Mateo, "Nueva aportación al catálogo de Juan Correa de Vivar", *Archivo Español de Arte*, LXI, 243, 1988, pp. 313-319.

Mateo 1994
Isabel Mateo, "Nuevas obras de Juan Correa de Vivar y su círculo", *Academia*, 78, 1994, pp. 293-314.

Mateo 1991
Isabel Mateo, "El retablo de Horcajo de la Sierra: su autor y filiación artística", in *Cinco siglos de arte en Madrid: XV-XX. III Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 283-290.

Mateo 1999
Isabel Mateo, "<La Celestina>. Fuente mitológica para el retablo de san Pelayo del Maestro de Becerril: comitente y autor", *Archivo Español de Arte*, LXXII, 287, 1999, pp. 289-303.

Mateo 2004
Isabel Mateo, *Juan de Borgoña*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
Mateo 2010a
Isabel Mateo, "Juan Correa de Vivar. Mascaraque (Toledo), c. 1500-Toledo, 1566", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 23-47.

Mateo 2010b
Isabel Mateo, "Retablo de la Natividad", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 94-101.

Mateo 2015
Isabel Mateo, "Dos nombres para un maestro", *Ars Magazine*, 27, 2015, pp. 108-117.

Mérimée 1985
Henri Mérimée, *El Arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII* Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985 [1913], 2 vols.

Mérindol 1985
Christian de Mérindol, "Deux scènes de la vie de Saint Martin, 'la porte d'Amiens' et 'l'apparition du Christ', à propos de peintures murales récentment découvertes en l'église Saint-Hilaire de Poitiers", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1985, pp. 215-223.

Merino-Martínez 2012
María José Martínez Ruiz and José Miguel Merino de Cáceres, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "el gran acaparador"*, Madrid, Cátedra, 2012

Mesuret 1965
Robert Mesuret, "Les Primitifs du Languedoc, essai de catalogue", *Gazette des Beaux-Arts*, 1152, 1965, pp. 1-38.

Mezquita 1982
María Teresa Mezquita Mesa, "El retablo hispano-flamenco de la Coronación (Catedral de Teruel)", *Teruel*, 67, 1982, pp. 73-118.

Miglio-Oliva-Pérez 2011
Massimo Miglio, Anna Maria Oliva, María del Carmen Pérez (ed.), *Rinascimento italiano e committenza valenzana: gli Angeli musicanti della Cattedrale di València: atti del convegno internazionale di studi*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2011.

Miquel 2007
Matilde Miquel, "Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica", in *Tierras de Frontera. Teruel y Albarracín*, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007, pp. 241-247.
Miquel 2009
Matilde Miquel, "El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià de la Catedral de Albarracín", *Rehalda*, 11, 2009, pp. 49-55.

Miquel 2013a
Matilde Miquel, "Anunciación a san Joaquín y a santa Ana. Nacimiento de la Virgen y su presentación en el templo", in *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló. Culla/Catí/Benicarló/Vinaròs 2013-2014*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2013, pp. 338-343.

Miquel 2013b
Matilde Miquel, "Retablo de los santos Juanes", in *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló. Culla/Catí/Benicarló/Vinaròs 2013-2014*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2013, pp. 358-361.

Miquel 2013c
Matilde Miquel, "Tránsito de la Virgen", in *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló. Culla/Catí/Benicarló/Vinaròs 2013-2014*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2013, pp. 362-365.

Miquel 2013d
Matilde Miquel, "Anunciación", in *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló. Culla/Catí/Benicarló/Vinaròs 2013-2014*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2013, pp. 366-369.

Molina 1999
Joan Molina, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

Molina 2001
Joan Molina, "Contemplar, meditar, resar. Funció i ús de les imatges de devoció al voltant del 1500", in *L'art a Catalunya i els Regnes Hispans en temps de Carles I*, Barcelona, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 89-105.

Molina 2018
Joan Molina, "Bartolomé Bermejo y el arte de pintar", in Joan Molina (ed.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 13-59.

Montolío 2018
David Montolío, "Gonçal Peris Sarrià (Valencia, ca. 1380-1451) y la pintura del retablo de la Santísima Trinidad de Rubielos de Mora. La comitencia de los Plasencia", *Maestro de Rubielos. Estudios y ensayos de arte*, 8, 2018, pp. 1-25.

Morales 2009
Juan José Morales, "El encargo del retablo de Santa Eulalia del Campo (1444-1445). Aportación a la biografía de Juan de Bonilla, maestro de retablos de Teruel", *Artigrama*, 24, 2009, pp. 321-339.
Moreu-Rey 1971
Enric Moreu-Rey, "La Dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans", in *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel (III, Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont)*, Paris, P. Lethielleux, 1971, pp. 369-388.

Morte 1991
Carmen Morte, "Pedro del Ponte o Aponte", in *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1991, pp. 65-78.

Morte 2009a
Carmen Morte, "Sus autores", in Carmen Morte and Javier Latorre, *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 23-32.

Morte 2009b
Carmen Morte, "Noticias documentales", in Carmen Morte and Javier Latorre, *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 17-21.

Moya 2008
José Luis Barrio Moya "La madrileña capilla del obispo de Plasencia según un inventario de 1661", in *XXXVI Coloquios Históricos de Extremadura: dedicados a la memoria de Inés de Suárez [en el V centenario de su nacimiento]*, Trujillo, Coloquios Históricos de Extremadura (C.H.D.E.), 2008, vol. 1, pp. 99-109.

Navarro-Revilla 1948
Rafael Navarro and Ramón Revilla, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, Palencia, Imprenta Provincial, 1948.

Nash 2011
Susie Nash, *Late Medieval Panel Paintings: Materials, Methods, Meanings*, London, Sam Fogg, 2011.

Obón 2017
Mercè Obón, "La col·lecció de col·leccions. Narcís Ricart i el col·leccionisme de talles", in Bonaventura Bassegoda and Ignasi Domènech (ed.), *Agents del mercat artístic i col·leccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*, Bellaterra [and others], Universitat Autònoma de Barcelona [and others], 2017, pp. 83-113.

Orangerie 1982
Orangerie'82 Berlin. Deutscher Kunsthandel im Schloss Charlottenburg. Katalog, Munich, K. und A. Kunst und Antiquitäten, Berlin, 1982.

Ortiz 2013
Nuria Ortiz, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013.

Padrón 1983
Aída Padrón Mérida, "Una imposición de la casulla a San Ildefonso, de Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49, 1983, pp. 474-475.

Padrón 1986
Aída Padrón Mérida, "Una tabla de la Virgen y San Bernardo por Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52, 1986, pp. 415-417.

Padrón 1991
Aída Padrón Mérida, "Nuevas pinturas de Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 57, 1991, pp. 357-360.

Paintings 1977
Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools Excluding Italian, London, Phaidon Press Ltd., 1977.

Panera 2000
Francisco Javier Panera (coord.), *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.

Parrado 1998
Jesús María Parrado del Olmo, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 64, 1998, pp. 255-276.

Pascual 2012
Juan Carlos Pascual de Cruz, *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos, 2012.

Pedraza 1976
Esperanza Pedraza, "Almoneda de los bienes de Juan Correa de Vivar", *Anales Toledanos*, XI, 1976, pp. 27-53.

Pérez 2006
María del Carmen Pérez (dir.), *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana 2006.

Pérez-Miquel 2018
Olga Pérez and Matilde Miquel, "'Los quales maestros gastaron todos su juycio en cavar las imágenes e componer las ystorias'. Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas", in Olga Pérez, Matilde Miquel and María Martín (ed.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Sílex, 2018, pp. 281-332.

Pérez Sánchez 1988
Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Dipinti de lla Civica Galleria "Anna e Luigi Parmeggiani". 1. I Dipinti Spagnoli*, [Bologna], Grafis Edizioni, 1988.

Pérez Sánchez 1996
Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996.

Pintura 1980
La pintura gótica en la Corona de Aragón, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1980.

Piquero 1988
Blanca Piquero López, "Círculo del Maestro de Lanaja. Santo Tomás", in *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas 1300-1550*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1988, pp. 44-45.

Piquero 1992
Blanca Piquero López, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Madrid, Historia 16, 1992.

Post 1930
Chandler Rathfon Post, *The Italo-Gothic and International Styles* (*A History of Spanish Painting*, vol. III), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930.

Post 1934
Chandler Rathfon Post, *The Hispano-Flemish Style in Andalusia* (*A History of Spanish Painting*, vol. V), Cambridge (Massachusets), Harvard University Press, 1934.

Post 1935
Chandler Rathfon Post, *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance* (*A History of Spanish Painting*, vol. VI), Cambridge (Massachusets), Harvard University Press, 1935.

Post 1938
Chandler Rathfon Post, *The Catalan School in the Late Middle Ages* (*A History of Spanish Painting*, vol. VII), Cambridge (Massachusets), Harvard University Press, 1938.

Post 1941
Chandler Rathfon Post, *The Aragonese School in the Late Middle Ages* (*A History of Spanish Painting*, vol. VIII), Cambridge (Massachusets), Harvard University Press, 1941.

Post 1947
Chandler Rathfon Post, *The Beginning of the Renaissance in Castilla y León* (*A History of Spanish Painting*, vol. IX), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1947.

Post 1950
Chandler Rathfon Post, *The Early Renaissance in Andalusia* (*A History of Spanish Painting*, vol. X), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1950.

Post 1953
Chandler Rathfon Post, *The Valencian School in the Early Renaissance* (*A History of Spanish Painting*, vol. XI), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1953.

Post 1958
Chandler Rathfon Post, *The Catalan School in the Early Renaissance* (*A History of Spanish Painting*, vol. XII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958.

Post 1966
Chandler Rathfon Post, *The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance* (*A History of Spanish Painting*, vol. XIII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958.

Puig-Ballesté 2018
Isidro Puig and Marc Ballesté, "A Resurrection by the Master of Portillo: Underlying Drawings", in Alberto Velasco and Francesc Fité (ed.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Spanish Kingdoms*, Boston-Leiden, Brill, 2018, pp. 510-530.

Puig-Velasco 2012
Isidro Puig and Alberto Velasco, "Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de la aparición de Cristo resucitado a su Madre con los Padres del Limbo', *Ars Longa*, 21, 2012, pp. 143-163.

Puig-Company-Tolosa 2015
Isidro Puig, Ximo Company and Luisa Tolosa, *El pintor Joan de Joanes y su*

entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), 2015.

Ramon 2018
Lluís Ramon i Ferrer, "La Vita Christi de Ludolfo de Sajonia y la Imago Pietatis: un ejemplo de complementariedad discursiva", in Andrew M. Beresford y Lesley K. Twomey Christ (ed.), *Mary, and the Saints. Reading Religious Subjects in Medieval and Renaissance Spain*, Boston-Leiden, Brill, 2018, pp. 287-318.

Ramon-Beltrán 2013
Artur Ramon and Clara Beltrán, "Una aproximació a l'antiquariat modern a Barcelona (1939-2012)", in Bonaventura Bassegoda and Ignasi Domènech (ed.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, Bellaterra [and others], Universitat Autònoma de Barcelona [and others], 2013, pp. 137-176.

Reeves 2018
Matthew Reeves (dir.), *On Earth and Heaven. Art From the Middle Ages*, London, Sam Fogg, 2018.

Retablo 1990
Retablo de Juan de Leví y su restauración, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990.

MacDonald-Ridderbos-Schlusemann 1998
Alasdair A. MacDonald, Bernhard Ridderbos and Rita Schlusemann (ed.), *The Broken Body: Passion Devotion in Late Medieval Culture*, Groeningen, 1998.

Rigaux 1987
Dominique Rigaux, "Usages apotropaïques de la fresque dans l'Italie du Nord au XVe siècle", in François Boespflug and Nicolas Lossky (ed.), *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses*, Paris, Editions du Cerf, 1987, pp. 317-331.

Rigaux 1989
Dominique Rigaux, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, CERF, 1989.

Roca 1984
Francisco A. Roca, "Los santos Patronos de Castellón: San Cristóbal y San Blas", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LX, 1984, pp. 39-53.

Rodríguez 2005
Paulino Rodríguez Barral, "Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 46, 2005, pp. 111-124.

Romano 1930
Julio Romano, "El magnífico palacio del conde de las Torres Sánchez Dalp", *La Esfera*, 860, 1930, pp. 35-37.

Rubio 1998
Agustín Rubio Vela (ed.), *Epistolari de la València Medieval (II)*, Valencia-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

Ruiz 2010a
Leticia Ruiz, "Juan Correa de Vivar: quinientos años de Renacimiento en Toledo", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 9-21.

Ruiz 2010b
Leticia Ruiz, "La muerte de San Bernardo", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 116-117.

Ruiz 1999a
Francesc Ruiz Quesada, "Maestro di Riglos. Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine», in *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Milán, Leonardo Arte, 1999, pp. 134-136.

Ruiz 1999b
Francesc Ruiz Quesada, "A l'entorn de les pintures gòtiques del Museu de Terrassa", in *Art medieval. Una col·lecció del Museu*, Terrassa, Museu de Terrassa, 1999, pp. 19-29.

Ruiz 2000
Francesc Ruiz Quesada, "Anunciación de la Muerte y Dormición de la Virgen", in *Aragón. Reino y Corona*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2000, pp. 292-293.

Ruiz 2001
Francesc Ruiz Quesada, "Apropament a la simbologia del retaule de la Mare de Déu dels Consellers", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, 2001, pp. 27-46.

Ruiz 2005a
Francesc Ruiz Quesada, "Altres obres de Lleida i de la conca del Segre", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 146-148.

Ruiz 2005b
Francesc Ruiz Quesada, "Els pintors del bisbat de Tortosa", in *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 170-179.

Ruiz 2005c
Francesc Ruiz Quesada, "Pere Serra", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 284-304.

Ruiz 2005d
Francesc Ruiz Quesada, "Els pintors del Bisbat de Tortosa", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 170-179.

Ruiz 2006
Francesc Ruiz Quesada, "Lluís Dalmau", in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. El Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 51-67.

Ruiz 2008
Francesc Ruiz Quesada, "Antic Mestre de Torà. La Pentecosta", in *Espais de Llum: Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009, Valencia, Generalitat Valenciana, La Llum de les Imatges, 2008, pp. 238-241.*

Ruiz 2012
Francesc Ruiz Quesada, "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 6, 2012, pp. 1-89 (on line at http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/89-retrotabulum-6-lart-del-1400-i-els-pintors-del-bisbat-de-tortosa, consulted: 1 September 2019).

Ruiz 2015
Francesc Ruiz Quesada, "Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca, a lo largo del siglo XV", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 17, 2015, pp. 1-84 (on line at http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/182-retrotabulum-n17-flandes-y-la-pintura-en-cataluna-valencia-y-mallorca-a-lo-largo-del-siglo-xv, consulted: 1 September 2019).

Ruiz 2016
Francesc Ruiz Quesada, "Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 18, 2016, pp. 1-88 (on line at http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/184-retrotabulum-18-los-retablos-de-xerica-castellon-en-tiempos-del-gotico, consulted: 1 September 2019).

Ruiz-Montolío 2008a
Francesc Ruiz Quesada and David Montolío, "De pintura medieval valenciana", in *La Llum de les Imatges. Espais de Llum, Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009, Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, pp. 125-169.*

Ruiz-Montolío 2008b
Francesc Ruiz Quesada and David Montolío, "Retablo de la Trinidad", in *La Llum de les Imatges. Espais de Llum, Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 268-273.*

Salas 2002
Nicolás Salas, "Sánchez Dalp y Calonge, Miguel", in *Diccionario de Ateneístas*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, vol. I, 2002, pp. 398-399.

Samper 1994
Vicente Samper, "Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a la María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507) de Vicente Macip", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV, 1994, pp. 35-38.

Samper 2013
Vicente Samper, "Tres tablas más que añadir al catálogo de Vicente Macip. (Albaida, h. 1468- Valencia, 1551)", *Archivo de Arte Valenciano*, 94, 2013, pp. 29-36.
Samper 2015
Vicente Samper, *Miguel Esteve (Xàtiva, h. 1485-Valencia, 1527) y algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época*, PhD, Valencia, Universitat de València, 2015.

Sánchez 1943
Ángel Sánchez Gozalvo, *Pintores de Morella. Noticias y documentos de los siglos XIV y XV, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1943.*

Sancho 1999
Ángel Sancho Campo, *El Museo Diocesano de Palencia. Origen, formación y estado actual, Palencia, Museo Diocesano de Palencia, 1999.*

Saralegui 1935
Leandro de Saralegui, "Tres tablas valencianas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XLIII, 1935, pp. 157-162.*

Saralegui 1942
Leandro de Saralegui, "Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XLVI, 1942, pp. 98-152.*

Saralegui 1956
Leandro de Saralegui, "Sobre algunas tablas del XV al XVI", en *Archivo Español de Arte, 116, 1956, pp. 275-290.*

Scherff 2012
Katharine D. Scherff, *Saint Quiteria: Virgin and Martyr: an Analysis of the Cult Veneration and Iconography of Saint Quiteria in France and the Iberian Peninsula*, [no city], Lambert Academic Publishing, 2012.

Scherff 2014
Katharine D. Scherff, "Saint Quiteria: an Investigation of a Saint's Developing Iconography throughout Medieval Spain", in Darci N. Hill (ed.), *News from the Raven: Essays from Sam Houston State University on Medieval and Renaissance Thought*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 203-227.

Schmidt 2015
Catarina Schmidt, "Giovanni Bellini's private devotional images: a boom around 1500", in Carolyn C. Wilson (ed.), *Examining Giovanni Bellini: an art "more human and more divine"*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 203-225.

Schwartz 1954
Jérôme Schwartz, "A propos de l'iconographie orientale de Saint Christophe", *Le muséon: revue d'études orientales*, 67, 1954, pp. 93-98.

Sebastián 1959
Santiago Sebastián, *Teruel y su provincia*, Madrid, Aries, 1959.
Sebastián 1967
Santiago Sebastián, "La pintura gótica en Teruel», *Teruel*, 37, 1967, pp. 15-50.

Sebastián 1974
Santiago Sebastián, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

Severo 1987
Sulpicio Severo, *Obras completas*, (preliminary analysis, translation and notes by Carmen Codoñer), Madrid, Tecnos, 1987.

Sigüenza 2000
Cristina Sigüenza, *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

Silva 1990
Pilar Silva Maroto, *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia*. *Obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, 3 vol.

Silva 1996
Pilar Silva Maroto, "En torno a la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: el Maestro de Calzada", *Anales de Historia del Arte*, 6, 1996, pp. 163-189.

Silva 2001
Pilar Silva Maroto, *Pedro Berruguete*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001.

Silva 2006a
Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, Salamanca, Caja Duero, 2006.

Silva 2006b
Pilar Silva Maroto, *La Crucifixión de Juan de Flandes,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.

Silva 2007a
Pilar Silva Maroto, "Pintura hispanoflamenca castellana: de Toledo a Guadalajara: el foco toledano", in María del Carmen Lacarra (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros reinos peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 299-334.

Silva 2010a
Pilar Silva Maroto, "La Circuncisión", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 90-93.

Silva 2010b
Pilar Silva Maroto, "Cristo entre los doctores", in Leticia Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 154-157.
Silva 2012
Pilar Silva Maroto, "El *Retablo de los Gozos de María* de Jorge Inglés", *Boletín del Museo del Prado*, XXX, 48, 2013, pp. 92-103.

Silva 2015
Pilar Silva Maroto, "Maestro de don Álvaro de Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?). *La Virgen de la Leche*", in Lorne Campbell (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 156-159.

Silva 2018
Pilar Silva Maroto, "On Hispano-Flemish Painting in the Kingdom of Castile", in Alberto Velasco and Francesc Fité (ed.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Spanish Kingdoms*, Boston-Leiden, Brill, 2018, pp. 297-340.

Sotheby's 2007
The Alberto Bruni Tedeschi Collection to Benefit the Virginio Bruni Tedeschi Foundation, London, Sotheby's, 2007.

Thomson 2006
Teresa Thomson, *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2006.

Tormo 1909
Elías Tormo, "La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII, 3, 1909, pp. 234-243.

Tramoyeres 1918
Luis Tramoyeres, "El pintor Nicolás Falcó", *Archivo de Arte Valenciano*, 4, 1918, pp. 3-22.

Trens 1946
Manuel Trens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

Urrea 2000
Jesús Urrea, "Contribución al catálogo del pintor Antonio Vázquez", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 4, 2000, pp. 11-16.

Valero 2009
Joan Valero, "Ecos de una iconografía francesa de la Imago Pietatis en la Corona de Aragón", in Concepción Cosmen Alonso (et al.) (ed.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 333-342.

Van Dam 1988
Raymond Van Dam, "Images of St Martin in Late Roman and Early Merovingian Gaul", *Viator*, 19, 1988, pp. 1-27.

Van Dam 1993
Raymond Van Dam, *Saints and their miracles in late antique Gaul*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

Vasallo-Pérez 2013
Luis Vasallo Toranzo y Sergio Pérez Martín, "Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre De Carvajal", *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 344, 2013, pp. 275-290.

Velasco 2005-2006
Alberto Velasco, "Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, pp. 81-103.

Velasco 2007
Alberto Velasco, "Anunci a Sant Joaquim i Santa Anna. Naixement de la Mare de Déu i Presentació al Temple", in *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Cervera, Museu Comarcal de Cervera, 2007, pp. 68-72.

Velasco 2008
Alberto Velasco, "Dos arquetips iconogràfics i dos models de difusió en la iconografia primerenca de sant Vicent Ferrer", in Francesca Español and Francesc Fité (ed.), *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2008, pp. 235-268.

Velasco 2012a
Alberto Velasco, *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, Museu de Lleida: diocesà i comarcal, Edicions de la Universitat de Lleida, 2012.

Velasco 2012b
Alberto Velasco, "L'exposició retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del col·leccionisme de pintura gòtica a Catalunya", *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXII, 2012, pp. 9-65.

Velasco 2014-2015
Alberto Velasco, "<Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados>. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del Concejo de Zaragoza (1443)", *Tvriaso*, XXII, 2014-2015, pp. 295-340.

Velasco 2015a
Alberto Velasco, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, PhD, Lleida, Universitat de Lleida, 2 vol.

Velasco 2015b
Alberto Velasco, "Novetats del mercat d'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)", in *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona, Retrotabulum Maior, 2015, pp. 161-171 (on line at http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-mayor-esp/183-retrotabulum-mayor-n1-viatges-a-la-bellesa-miscellania-homenatge-a-maria-rosa-manote-i-clivilles, consulted: 1 September 2019).
Velasco 2015c
Alberto Velasco, "Aportaciones a los catálogos de pinturas de Miguel Ximénez (doc. 1462-1505) y Martín Bernat (doc. 1450-1505), pintores de Zaragoza", *Ars & Renovatio*, 3, 2015, pp. 192-232 (on line at: http://artedelrenacimiento.com/mercado-del-arte-3/item/aportaciones-a-los-catalogos-de-pinturas-de-miguel-ximenez-doc-1462-1505-y-martin-bernat-doc-1450-1505-pintores-de-zaragoza, consulted: 1 September 2019).

Velasco 2015d
Alberto Velasco, "Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyàs i Sala (1872-1958), decorador, restaurador i agent del mercat de l'art", in Yolanda Pérez (ed.), *Agents i comerç d'art. Noves Fronteres. XI Seminari sobre Historia Social del Col·leccionisme*, Gijón, Ediciones Trea, 2015, pp. 189-242.

Velasco 2015e
Alberto Velasco, "Noves pintures de Toledo i Zamora de la primera meitat del segle XVI: Francisco de Comontes i Lorenzo de Ávila", in Ximo Company *et al.* (ed.), *El gran valor de les lletres i les humanitats. Homenatge al Dr. Frederic Vilà i Tornos*, Lleida, Edicions i publicacions de la Universitat de Lleida, 2015, pp. 307-317.

Velasco 2016
Alberto Velasco, "La Mare de Déu de l'antic retaule major de Santa Maria de Tamarit de Llitera, obra de Juan Dusi (1504): recuperació de dos fragments", *Littera. Revista de Estudios Literanos*, 4, 2016, pp. 9-26.

Velasco 2017a
Alberto Velasco, "L'antiquària Maria Esclasans (1875-1947) i el comerç d'art antic a Barcelona", in Bonaventura Bassegoda and Ignasi Domènech (ed.), *Agents del mercat artístic i col·leccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*, Bellaterra [and others], Universitat Autònoma de Barcelona [and others], 2017, pp. 181-229.

Velasco 2017b
Alberto Velasco, *Virgin and Child with Musician Angels. The Master of Belmonte and Late Gothic Aragonese Painting*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren, 2017.

Velasco 2017c
Alberto Velasco, "Las colecciones de la familia Carreras. Pintura gótica y maestros antiguos en la Barcelona de los siglos XIX y XX", *Goya*, 359, 2017, pp. 114-137.

Velasco 2018a
Alberto Velasco, "Bartolomé Bermejo. *La Virgen de la Leche*", in Joan Molina (ed.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 129-131.
Velasco 2018b
Alberto Velasco, "La huella de Bartolomé Bermejo en la Corona de Aragón", in Joan Molina (ed.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 105-121.

Velasco 2018c
Alberto Velasco, "Some Questions About the Flemish Model in Aragonese Painting", in Alberto Velasco and Francesc Fité (ed.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Spanish Kingdoms*, Boston-Leiden, Brill, 2018, pp. 71-136.

Velasco 2018d
Alberto Velasco, "Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary", in *Spanish Old Masters Paintings*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren, 2018, pp. 30-51.

Velasco 2018e
Alberto Velasco, "Antonio de Comontes. Calvario", in *Pintura religiosa de los siglos XV al XVIII en la Colección Gerstenmaier*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2018, pp. 22-29.

Velasco 2018f
Alberto Velasco, "Antonio de Comontes. Última comunión de San Benito", in *Pintura religiosa de los siglos XV al XVIII en la Colección Gerstenmaier*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2018, pp. 30-36.

Velasco 2019
Alberto Velasco, *Saint Martin and the Beggar. A Masterpiece of Jaume and Pere Serra*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren, 2019.

Velasco-Molina 2018
Alberto Velasco and Joan Molina, "Bartolomé Bermejo. *Cristo de la Piedad*", in Joan Molina (ed.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 139-143.

Velasco-Ruiz (forthcoming)
Alberto Velasco and Francesc Ruiz Quesada, "Atribuït a Guillem Ferrer. Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant

Pere Apòstol", in *Catàleg de pintura antiga del Museu del Cau Ferrat de Sitges*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, (forthcoming).

Velasco-Sureda 2017
Alberto Velasco and Marc Sureda (ed.), *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil espanyola*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2017.

Vetter 1963
Ewald M. Vetter, "Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen", *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 141-144, 1963, pp. 197-231.

Vicens Vives 1962
Jaume Vicens Vives, *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1962.

Villa 2006
Giovanni C. F. Villa, "Giovanni Bellini. Cristo morto con quattro angeli", in *Antonello da Messina. L'opera completa*, Milano, Silvana Editoriale, 2006, num. 56, pp. 302-305.

Villanueva 1802
Joaquín Lorenzo Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. II, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1802.

Vorágine 1982
Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 2 vols.

Weniger 1999
Matthias Weniger, "Sobre la producción y formación de Benito, pintor del Renacimiento palentino", *Archivo Español de Arte*, LXXII, 286, 1999, pp. 145-158.

Weniger 2018
Matthias Weniger, "Michel Sittow, a la luz del retablo de los Luna", in Olga Pérez, Matilde Miquel and María Martín (ed.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Sílex, 2018, pp. 481-500.

Winkler 1958
Friedrich Winkler, "Vorbilder primitiver Holzschnitte", *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 12, 1958, pp. 37-50.

Wolff 2008
Martha Wolff, "Workshop of Rogier van der Weyden. Virgin and Child, 1460/65", in Martha Wolff (ed.), *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, New Haven-London, The Art Institute of Chicago, 2008, pp. 310-315.

Yarza 1981
Joaquín Yarza, "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, VI-VII, 1981, pp. 5-36.

Yarza 1987
Joaquín Yarza, "Artista-artesano en el gótico catalán, I", *Lambard. Estudis d'art medieval*, III, 1987, pp. 129-169.

Yarza 1988
Joaquín Yarza, "Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique", *Razo*, 8, 1988, pp. 113-127.

Yarza 1993
Joaquín Yarza, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1992.

Yarza 1999
Joaquín Yarza, "El artista-artesano en la Edad Media hispana", in Joaquín Yarza and Francesc Fité (ed.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, pp. 7-58.

Yarza 2000
Joaquín Yarza, *Gil Siloe. El Retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, Asociación Amigos de la Catedral de Burgos, 2000.

Yeguas 2014
Joan Yeguas, "Tríptico del Bautismo de Cristo. Maestro de Fráncfort", in *A su imagen: arte, cultura y religión*, Madrid, A su Imagen, 2014, pp. 186-189.





Spanish texts

Pintura española de los siglos XV y XV

No es nada sencillo reunir un grupo tan numeroso de obras de arte hispánico como el que Caylus y Sam Fogg nos presentan en esta exposición. Y todavía lo es menos si tenemos en cuenta que entre estas obras las hay de gran calidad, dignas de los mejores museos, y que muchas de ellas son inéditas o poco conocidas en la bibliografía al uso, lo que también les aporta un valor añadido. Este conjunto de obras abarca desde finales del siglo XIV hasta 1530, y nos llevará a efectuar un recorrido por la pintura producida en los reinos hispanos desde los últimos coletazos del período italianizante y los inicios del Estilo Internacional, hasta la eclosión del Renacimiento. Serán unos 150 años en los que la pintura europea vivirá una evolución muy notable, aunque no siempre siguiendo idénticos patrones en los diferentes focos regionales. Así, por ejemplo, mientras en algunas repúblicas italianas del *Quattrocento* se vivió una auténtica revolución que iba a dinamitar los cimientos tradicionales del oficio del pintor, en la Corona de Aragón y en Castilla los presupuestos góticos continuaron vigentes, así como las estructuras artesanales de los talleres[1].

Los siglos del gótico sirvieron para que los pintores y promotores hispanos efectuasen algunas aportaciones fundamentales al arte europeo de su tiempo. Una de las más relevantes fue de tipo estructural, y no es otra que el gran desarrollo del retablo en sentido vertical sobre el muro del presbiterio. Los retablos de la segunda mitad del siglo XV, sobre todo en Castilla, son los más altos jamás documentados en toda Europa. Actuaban como grandes pantallas en las que se proyectaban infinidad de historias y relatos marianos, cristológicos y hagiográficos, favoreciendo que se convirtiesen en potentes máquinas narrativas al servicio de la liturgia y la fe[2]. Los retablos estaban integrados por diferentes compartimentos, que los carpinteros construían previamente a que los pintores realizasen su trabajo. Y fue esta compartimentación la que, siglos después, favoreció la dispersión de unos conjuntos que desde el siglo XIX llamaron la atención de eruditos, coleccionistas, anticuarios y museos[3]. Hoy, la realidad de aquellas obras que abandonaron sus templos de origen puede ser diversa. Pueden encontrarse más o menos íntegras en museos institucionales, o pueden hallarse fragmentadas y dispersas en el ámbito del coleccionismo privado. Nos encontramos ante un puzle que fue desparramado sobre la mesa, y que los historiadores del arte nos vemos obligados a reconstruir, en muchas ocasiones, a oscuras y a tientas.

Ha sido esta fragmentación, por tanto, la que ha favorecido que en el mercado circulen todavía infinidad de compartimentos de retablo de procedencia hispana, algunos de los cuales, de vez en cuando, nos deparan interesantes sorpresas, como muchos de los que se presentan en este catálogo. Personalmente, no hemos venido aquí para juzgar de manera anacrónica hechos ocurridos hace años debido a una legislación que no protegió esos bienes como era debido, pues la venta de esas obras, en la mayoría de ocasiones, se produjo al amparo de un marco legal que se demostró poco efectivo. Y tampoco hemos venido para sentenciar sobre la avidez de un mercado y de determinadas instituciones públicas que, en ese mismo momento, se movieron por intereses donde se entremezclaban lo económico, lo cultural y el afán coleccionista[4]. Esos hechos forman parte de un contexto histórico muy particular y, como tal, deben ser interpretados. A ello debe añadirse el funesto episodio de la Guerra Civil española (1936-1939), que supuso la destrucción de buena parte del patrimonio histórico-artístico español y la quema incontrolada de numerosos retablos medievales, renacentistas y barrocos[5]. Muchos de los bienes que habían sido vendidos pocos años antes se salvaron, paradójicamente, gracias a esas ventas.

En cualquier caso, lo cierto es que la historia ha llevado a estas pinturas fuera de los templos, las ha puesto en el mercado y, en felices ocasiones, anticuarios responsables y comprometidos promueven publicaciones como esta, donde se dan a conocer algunas obras ignotas para la comunidad científica y el gran público. Por tanto, iniciativas como la que el lector tiene en sus manos intentan satisfacer a públicos diversos, que van desde aquellos que se aproximan a los *Old Masters* a partir de visiones personales o *amateurs*, hasta los especialistas en pintura de los siglos XIV al XVI. La intención no es otra que presentar a través de un hilo conductor un grupo de obras que nos hablan de diferentes esplendores de la pintura hispana, y que nos permitirán efectuar algunas aportaciones sobre ciertos capítulos de la historia del arte de los antiguos reinos de la Corona de Aragón y Castilla.

Valencia y Aragón: período italianizante y Gótico Internacional

La Peste Negra de 1348 sacudió los cimientos de la sociedad europea a todos los niveles. La pintura vivió una época obligada de cambios y un trasiego de artistas notable, especialmente italianos, algunos de los cuales llegaron a la Península Ibérica, quizás, vía Aviñón. Con todo, la presencia en Castilla del italianismo imperante más allá de los Pirineos fue poco menos que residual. Las influencias se perciben desde mediados del siglo XIV, pero fueron absolutamente epidérmicas y el gótico lineal continuó siendo el eje percutor de la pintura castellana durante toda la segunda mitad del trescientos[6].

En cambio, en la Corona de Aragón y, en concreto, en Barcelona, antes de la epidemia había cuajado un italianismo de profunda raigambre sienesa protagonizado por Ferrer y Arnau Bassa, que trasladaron a Cataluña las enseñanzas de Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi y otros[7]. A los Bassa les acompañaron otros pintores como el Maestro de Baltimore o el denominado "Mestre de l'Escrivà". Pero la peste truncó ese desarrollo, los Bassa desaparecieron e irrumpió en escena Ramon Destorrents, que pasó a ser el pintor más solicitado por Pedro el Ceremonioso, tal como antes lo habían sido los Bassa[8]. Al igual que estos últimos, Destorrents era alguien que combinaba las mismas dos facetas profesionales, la de pintor e iluminador de libros.

Durante casi los mismos años en que documentamos a Destorrents, hacemos lo propio con Francesc Serra. A diferencia del anterior, no trabajó para la casa real, pero debemos recordarle por ser el primer miembro de una importante saga de pintores que dominó el panorama catalán durante la segunda mitad del siglo XIV. El ascendente de la pintura de los hermanos Serra fue muy relevante, pues influyeron a diversos pintores de otras zonas de Cataluña y de la Corona de Aragón. Nos referimos a los reinos de Valencia, Mallorca, Aragón y, también, a la zona del Roussillon, la denominada "Catalunya Nord", entonces integrada en la Corona y hoy incorporada a Francia. La pintura de los Serra representa una renovación del italianismo instaurado por los Bassa antes de 1348, aunque bajo postulados distintos ahora condicionados por el arte de pintores activos en la corte papal aviñonesa, como Matteo Giovanetti. Así, en la ciudad papal se produjeron nuevas síntesis entre las tendencias italianizantes precedentes, y las ahora emergentes. En este contexto, la influencia italiana se mantuvo en Cataluña hasta finales del siglo XIV con la llegada del Estilo Internacional, aunque enfocada desde un punto de vista diferente[9].

Los Serra fueron cuatro hermanos que se dedicaron al oficio de la pintura: Francesc (doc. 1350-1362), Jaume (doc. 1358-1389), Joan (doc. 1365-1386) y Pere (1357-1405).[10] Solamente conocemos el estilo de dos de ellos, Jaume y Pere, mientras que de Francesc –para el que no han faltado propuestas– y Joan, desconocemos su forma de pintar. A pesar de lo que se ha afirmado desde que se publicaron los documentos que daban a conocer la personalidad de Francesc Serra, parece ser que Francesc y Jaume gestionaban talleres distintos. No fue hasta después de la desaparición de Ramon Destorrents y Francesc Serra en 1362 –quien sabe si debido al brote de peste que afectó a la ciudad de Barcelona ese mismo año–, que Jaume y Pere Serra pusieron en marcha un taller de pintura de retablos que regentaron mancomunadamente hasta 1389, año del fallecimiento de Jaume. Según puede deducirse de la documentación, parece que era Jaume quién llevaba la voz cantante en el taller desde el punto de vista contractual y administrativo, mientras que Pere permaneció en un segundo plano ocupándose de cuestiones más prácticas. En cualquier caso, no faltan las ocasiones en que Jaume y Pere Serra contratan las obras conjuntamente, cosa que nunca sucedió mientras Francesc vivió[11]. Los documentos publicados en su momento por Josep María Madurell nos hablan de algunos los encargos que recibieron Jaume y Pere, de la colaboración de su hermano Joan, así como de algunos pintores que pivotaban entorno a los Serra, como Bernat Franch (1386)[12], que era seguramente uno de los oficiales que tenían a sueldo.

Otro pintor que aparece puntualmente documentado junto a los Serra es Guillem Ferrer (c. 1372-1417/1418), el primero de los maestros representados en este catálogo. En 1375 actuó como procurador de Jaume Serra cobrando una cantidad en relación a un retablo dedicado a la Virgen que Jaume había contratado para la iglesia de la Selva del Camp (Tarragona)[13]. Tres años antes, un pintor con ese mismo nombre aparece do-

cumentado en Barcelona trabajando en la pintura de un artesonado en la *Casa de la Ciutat* (City Council)[14]. Son datos interesantes, pues Ferrer es uno de los pintores más importantes que trabajan en Morella (Castellón) durante el último cuarto del siglo XIV y los primeros años del siglo XV[15]. Debió mantener una vinculación con los hermanos Serra durante toda su vida, pues en sus dos testamentos de 1414-1415, desde Morella, reconocía deber dinero a Pere Serra[16], aunque lo curioso es que en esas fechas Pere ya llevaba años fallecido[17]. A Guillem Ferrer se atribuye el primer conjunto que se presenta en este catálogo (cat. 1), un par de tablas dedicadas a la vida de san Antonio Abad cuyo estilo muestra, indudablemente, débitos clarísimos con el arte de los Serra, especialmente con Pere. Esta similitud ha sido, precisamente, uno de los argumentos utilizados por la historiografía para identificar con Guillem Ferrer al autor de dichas tablas[18].

Morella es una localidad perteneciente a la actual provincia de Castellón y a la región natural del Maestrazgo. Se encuentra en la parte norte de lo que era el antiguo reino de Valencia, muy cerca de Cataluña. Hacia 1370 allí se creó un foco pictórico bastante relevante durante el Gótico Internacional donde destacaron una serie de maestros, entre ellos Guillem Ferrer y Pere Lembrí, y que en determinados momentos compartió protagonismo con el de la cercana localidad de Tortosa (Tarragona), ya en territorio catalán. Las relaciones bidireccionales eran normales porque Morella pertenecía al Obispado de Tortosa, que comprende el sur de Cataluña y el norte de Valencia, y de ahí que maestros como los dos citados trabajasen indistintamente en una localidad y en otra. Como ha puesto de relieve José, la influencia de los talleres barceloneses en Morella fue muy relevante, especialmente de los Serra, y ello se detecta en las obras que han llegado a nuestros días[19]. La pintura de los hermanos Serra era la que triunfaba en grandes ciudades como Barcelona, Valencia y Zaragoza, de ahí que la imitasen pintores de focos pictóricos periféricos como Morella, lo que acabó provocando que buena parte de la pintura de la segunda mitad del XIV en la Corona de Aragón acabase siendo deudora del estilo de los Serra.

Guillem Ferrer, procedente de Barcelona, llega a Morella en 1379. Justo en ese momento, e igualmente llegado desde Barcelona, se instala en Valencia Llorenç Saragossa después de haber recibido una invitación de los *jurats* de la ciudad[20]. Saragossa había trabajado en Barcelona entre 1363 y 1374, donde llevó a cabo diferentes retablos para Pedro el Ceremonioso y personas del entorno de la corte. El rey lo definió como "*lo millor pintor que en aquesta ciutat sia*" (el mejor pintor que hay en esta ciudad), lo que indica que nos encontramos ante unos de los pintores más importantes de su tiempo. A la ciudad de Valencia se desplazó también Francesc Serra II, miembro de la mencionada familia de pintores barceloneses. Era hijo del mayor de los hermanos, Francesc, y sobrino de Jaume y Pere Serra, y su actividad en Valencia la tenemos documentada entre 1379 y 1396[21]. Estos tres casos que hemos citado aquí ayudan a entender la manera en que el léxico italianizante de los Serra se difundió en tierras valencianas, y son útiles para comprender, a la vez, porqué pinturas y retablos procedentes de lugares alejados acaban compartiendo un lenguaje común.

Si volvemos a Morella, a parte de los nombres de Bartomeu Centelles, Guillem Ferrer y Pere Lembrí que encontramos en los documentos, han llegado hasta nuestros días una serie de obras procedentes de aquella zona que se han atribuido a diferentes maestros anónimos. Nos referimos al Maestro de Torà, el Maestro de Albocàsser y el Maestro de Cinctorres. Se trata de tres maestros anónimos sobre los que se han efectuado diferentes propuestas para identificarlos con los mencionados Ferrer y Lembrí. Sobre el Maestro de Torà, hay quien propone identificarlo con Guillem Ferrer, como veremos. Se trata de una personalidad artística que en un inicio recibió la denominación de "Maestro Rusiñol", acuñada por Post a partir del retablo conservado en la colección del pintor modernista Santiago Rusiñol[22], hoy custodiado en el Museu del Cau Ferrat de Sitges ((Barcelona) (Fig. 1)[23]. Posteriormente, Ainaud de Lasarte le renombró con el apelativo de "Maestro de Torà" por la supuesta procedencia de Torà (Lleida) de una de sus obras, un retablo mariano conservado disperso[24]. Sin embargo, dicha procedencia era un equívoco, pues gracias al descubrimiento de una etiqueta adherida a la parte posterior de una de las tablas, la del *Pentecostés* (Museu de Terrassa, Barcelona), se pudo constatar que los compartimentos de dicho retablo habían sido trasladados en 1905 desde de la localidad de Rubielos de Mora (Teruel), ubicada a unos 100 km de Morella, hasta Valencia[25]. Esta procedencia se ha reforzado, además, con los vínculos estilísticos es-

tablecidos entre el pintor y la pintura producida en el Obispado de Tortosa.

Durante los años noventa del siglo XX se produjo un hecho importante que iba a complicar la situación desde el punto de vista historiográfico. En la localidad de Cinctorres (Castellón) se descubieron unas tablas góticas que, posteriormente, se atribuyeron a una personalidad de nueva creación denominada "Maestro de Cinctorres"[26]. La aparición en escena de este nuevo pintor favoreció que algunas de las obras antiguamente atribuidas al Maestro de Torà pasasen a formar parte del catálogo de pinturas del primero. Por tanto, se produjo un desdoblamiento entre el Maestro de Torà y el Maestro de Cinctorres, que debemos a Rosa Alcoy y Francesc Ruiz[27]. No obstante, sus hipótesis contrastan con las propuestas de Antoni José Pitarch, que no aceptó dicho desdoblamiento y que propuso identificar al Maestro de Torà con Guillem Ferrer. Sus argumentos eran la vinculación estilística del grupo de obras que se atribuían al Maestro de Torà con el foco pictórico de Morella, la localidad donde más ampliamente aparece documentado Ferrer[28].

Ruiz ha aceptado la identificación del Maestro de Torà con Guillem Ferrer, pero en cuanto al Maestro de Cinctorres, considera que podría tratarse de Pere Lembrí[29]. En cambio, José considera que a este último hay que identificarlo con el Maestro de Albocàsser[30], hipótesis que Alcoy y Ruiz rechazan de pleno[31]. En contra de la identificación del Maestro de Albocàsser con Pere Lembrí se han esgrimido diferentes argumentos. Uno de ellos es que, a partir de un momento dado, el principal pintor de la región de Morella según la documentación es Lembrí, es decir, el que recibe los encargos más relevantes, y de ahí que se proponga identificarle con el Maestro de Cinctorres, que es el pintor que presenta más calidad a luz de lo que hemos conservado. El Maestro de Albocàsser, en cambio, es un maestro con un estilo muy expresionista y de nivel inferior que, según Alcoy y Ruiz, difícilmente puede corresponder al del mejor documentado del área. Otro argumento esgrimido es la imposibilidad que Pere Lembrí pudiese ser el autor de una de las obras del Maestro de Albocàsser, el desaparecido retablo de la ermita de San Juan del Barranco de Cantavella (Castellón) –solamente conocido por fotografías antiguas–, puesto que la interpretación de la heráldica que presentaba el conjunto nos lleva algo más allá de 1421, la fecha en que es sabido que Pere Lembrí falleció[32].

Sea como fuere, en el presente catálogo se presentan varias obras del Maestro de Albocàsser (cat. 2), dos montantes de retablo con la representación de santos y un compartimento con la *Resurrección de un joven*, perteneciente a un ciclo dedicado a san Pedro apóstol. No se tiene constancia si las tres pertenecieron a un mismo retablo. Aparecieron en comercio en Barcelona a inicios del siglo XX junto a un importante conjunto de tablas del mismo pintor que podrían pertenecer a tres o cuatro retablos distintos, todos ellos originarios de la misma zona o, incluso, de la misma iglesia. En este sentido, muestran una mazonería idéntica y dimensiones parecidas, lo que podría indicar que salieron de un templo para el cual el Maestro de Albocàsser realizó diferentes retablos que, siglos después, fueron vendidos y comercializados al mismo tiempo[33]. Es por ello que hoy no podemos saber si los dos montantes de retablo pertenecieron al mismo retablo que el compartimento con la *Resurrección de un joven*. En cualquier caso, las tablas aparecidas en el mercado barcelonés se dispersaron por diferentes vías, apareciendo algunas de ellas en París poco después. Es el caso de las tres que nos ocupan, que era propiedad de Bacri Frères en 1925, según demuestra una fotografía de la época (Fig. 2).

Si con el Maestro de Torà, sea o no Guillem Ferrer, hemos asistido a la visión de un artista en cuyo arte se superponen las formas del Gótico Internacional y el substrato italianizante precedente, con el Maestro de Albocàsser y el Maestro de Cinctorres, se trate o no Pere Lembrí, entramos de pleno en la consolidación del nuevo lenguaje. El Estilo Internacional cuajó con gran ímpetu en la Corona de Aragón, especialmente en Barcelona y Valencia, donde aparecieron pintores de gran nivel que no andan a la zaga de los principales maestros europeos del momento. Sin duda, nos hallamos ante el gran momento de la pintura de la Corona de Aragón si la contextualizamos en el marco de los diferentes focos pictóricos y las cortes europeas del viejo continente. En Valencia destacan maestros como Marçal de Sas, Starnina, Pere Nicolau, Jaume Mateu o el mismo Peris, mientras en Cataluña podemos citar a Lluís Borrassà, Guerau Gener, Joan Mates o Bernat Martorell, entre otros[34].

Pintores como los que hemos tratado unos párrafos más arriba nos han dibujado un complejo panorama historiográfico sobre la pintura producida durante el primer cuarto del siglo XV

en la región del Maestrazgo, que también comprende una parte de la actual provincia de Teruel, en Aragón. Se trata de una zona de frontera donde los intercambios comerciales y culturales entre Cataluña, Aragón y Valencia fueron muy importantes. El resultado es una amalgama artística en la que vemos como pintores activos en Barcelona se desplazaron allí para trabajar, y donde no faltan maestros valencianos que hacen lo propio en la zona de Teruel, especialmente durante el Gótico Internacional. Es el caso de Gonçal Peris Sarrià (ca. 1380-1451), otro de los maestros representados en este catálogo, quien trabajó para iglesias turolenses como las de Albentosa, Ródenas, Puertomingalvo e incluso para la catedral de Albarracín[35]. De Peris se presenta aquí una obra muy poco conocida y de raro tema iconográfico, *Jesús apedreado en el templo* (cat. 3), de la que se ignora la iglesia de procedencia. Peris es uno de los pintores hispanos del siglo XV más conocido más allá de los Pirineos, tanto en el ámbito académico como en el mercado del arte. Obras suyas se conservan en los principales museos españoles, pero también el Musée du Louvre, la *National Gallery* of Scotland, el Worcester Museum of Art o en el Museum of Fine Arts de Boston. Su estilo representa la parte más dulce y amanerada del arte valenciano de su tiempo, y sus obras, que contienen figuras gráciles y de contorsiones marcadas, son especialmente vistosas por su paleta cromática de tonos pastel.

En cualquier caso, la personalidad de Peris tampoco se ha librado de la polémica historiográfica, pues hay quien piensa que se trata de un solo pintor que vive, aproximadamente, entre 1380 y 1451, mientras que otros especialistas consideran que fueron dos pintores de una misma familia, Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià. En fecha reciente parece que se ha resuelto la cuestión a favor de esta última opción gracias a la aparición de un documento de 1433 en que se habla de un Gonçal Peris ya fallecido, lo que unido al hecho que hasta 1451 se documente un segundo pintor homónimo confirma la existencia de dos maestros con el mismo nombre[36]. Esto obligará a reconsiderar la autoría de las obras hasta ahora agrupadas bajo la etiqueta "Gonçal Peris", pues podría darse el caso que hubiesen sido realizadas por dos maestros distintos. En todo caso, Aliaga propone relacionar todas las obras conocidas o conservadas con el segundo Peris, Gonçal Peris Sarrià[37]. En este debate deberá tener un protoganismo importante el análisis del *Retablo de la Virgen* de Rubielos de Mora, que Carmen Llanes ha documentado en fecha reciente como obra de Gonçal Peris y que deberá incorporarse al resto de encargos que sabemos que Peris satisfizo para parroquias turolenses[38]. Puesto que su estilo es distinto al del *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad* del Museo de Bellas Artes de Valencia, también atribuido a Peris, será necesario explorar la vía de distinción de dos personalidades artísticas distintas que los documentos parecen confirmar.

Aunque ignoramos su origen, el Maestro de Retascón pudo ser otro de estos pintores valencianos que se adentraron en territorio aragonés para satisfacer encargos. Se trata de un pintor anónimo de quien no sabemos casi nada más allá de lo que nos cuentan las obras que nos han pervivido de él, cuyo estilo parece indicar un origen o formación en el área valenciana[39]. Su personalidad parte del *Retablo de la Virgen* de la iglesia de Retascón, aún hoy conservado *in situ*. Se trata de una obra que realizó al alimón con otro pintor, hasta hace poco, igualmente anónimo, el Maestro de Langa[40]. Afortunadamente, a este último se le ha podido identificar hace escasos años con Martín del Cano (doc. 1411-1421), un maestro establecido en Daroca y de quien presentamos dos obras en este catálogo. La colaboración de ambos pintores en el retablo de Retascón quizás tuvo que ver con el hecho que el primero buscase el amparo profesional de un pintor autóctono que le permitiese trabajar con facilidad en Aragón y sin las trabas que habitualmente se ponían a los pintores foráneos. Ello pudo motivar que se asociase con Martín del Cano, quien por la relevancia de los encargos recibidos en esos años era uno de los principales pintores de la zona de Daroca. Hasta hace poco podría pensarse que este trabajo a cuatro manos pudo ser un encargo puntual, pero una propuesta reciente de Ruiz demuestra que la colaboración podría hacerse extensiva a un encargo más[41].

Retascón es una localidad de la actual provincia de Zaragoza que se encuentra a escasos kilómetros de Daroca y a poco más de un centenar de aquellas zonas de afluencia de artistas valencianos a las que nos hemos referido anteriormente. Daroca fue una de las localidades de más peso durante el medievo en Aragón, con una potente estructura comercial y un radio de influencia muy amplio. Artísticamente fue también un núcleo muy relevante, no solamente por las importan-

tes obras de la Edad Media que nos han pervivido, entre ellas, alguna de Bartolomé Bermejo, sino porque allí se creó un foco pictórico donde documentamos artistas desde el último tercio del siglo XIV. Durante el Gótico Internacional destacó el mencionado Martín del Cano, un pintor de quien no conocemos demasiado a nivel documental, pero que gracias a su identificación con el Maestro de Langa posee un catálogo de obras notable[42]. Hasta hace bien poco era uno de aquellos pintores de los que se conocían unas pocas referencias documentales, pero ninguna de ellas podía asociarse a obras conservadas. Quien puso su nombre en valor fue Fabián Mañas[43], quien recuperó unas referencias publicadas en su momento por Ángel Canellas[44]. Se trata de dos documentos de 1420 y 1421 relacionados con las disposiciones testamentarias de Gonzalo Gómez de Mencucho, que en 1419 había ordenado la venta de unas tierras y la distribución equitativa del dinero obtenido entre las parroquias de San Miguel de Daroca y la de Santiago. Con el dinero obtenido, en esta última debían realizarse dos retablos dedicados a san Miguel y santa Cecilia en los cuales se incluirían sus armas. Las tierras, finalmente, se vendieron en 1.500 sueldos. Poco después, en noviembre de 1421, los responsables de la iglesia de Santiago firmaban un contrato con Martín del Cano, pintor de Daroca, para llevar a cabo el *Retablo de santa Cecilia* por un precio de 110 florines de oro. El maestro se comprometió a finalizar el encargo como máximo dos años después de la firma del compromiso, esto es, el 21 de noviembre de 1423, víspera de la festividad de santa Cecilia. De Martín del Cano no sabemos nada más. Solamente se conserva una noticia anterior, del 19 de diciembre de 1411, en que alguien con ese mismo nombre, vecino de Daroca, actuó como testigo en un documento donde aparece un segundo personaje homónimo, hijo del anterior[45].

La puesta en valor de estas referencias documentales, junto a la restauración de los retablos de Langa del Castillo y Retascón, sirvieron a Lacarra para efectuar una oportuna asociación entre dichos documentos y las dos obras en cuestión[46]. Así pues, la mencionada investigadora vinculó las informaciones relacionadas con el *Retablo de santa Cecilia* que Martín del Cano contrató, con una tabla dedicada a dicha santa conservada en el Museo de la Colegiata de Daroca[47]. Así las cosas, la asociación de obra y documento permitía desvelar la personalidad artística de un nuevo pintor del gótico internacional aragonés y, de paso, adscribirle todas aquellas obras que desde antiguo se habían incluido en el catálogo del Maestro de Langa, a quien Post había atribuido la tabla de santa Cecilia[48]. Las investigaciones de Lacarra permitieron, además, asociar a Martín del Cano dos compartimentos de retablo del Museo Diocesano de Zaragoza (Alma Mater Museum) dedicados a san Miguel –*Milagro del Monte Gárgano* y *Caída de los ángeles rebeldes*– procedentes de la iglesia de Villafeliche (Zaragoza), localidad cercana a Daroca. Con toda seguridad, formaron parte del antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial[49].

De Martín del Cano presentamos dos obras en este catálogo, un *San Pedro entronizado* (cat. 4) y un *Entierro de Cristo* (cat. 5). En cuanto a la primera, de gran impacto visual y en un estado de conservación excepcional, es una obra especialmente interesante porque reproduce el mismo tipo de santo que hallamos en el compartimento principal de la obra que daba nombre al maestro, el *Retablo de San Pedro y la Virgen* de la iglesia de Langa del Castillo (Fig. 3). No conocemos ningún otro compartimento del retablo del que debió formar parte. En cambio, de la segunda, que fue dada a conocer en 1980 en el marco de una exposición[50], perteneció a un retablo dedicado a la Virgen del que se conocen dos compartimentos más, hoy conservados en sendas colecciones particulares. Uno de ellos muestra la *Virgen con el Niño* y conserva los montantes laterales con santos, y en el otro se representa la *Epifanía*.

Pintura gótica tardía en el Reino de Aragón

El principal representante del Gótico Internacional en tierras aragonesas es Blasco de Grañén (doc. 1422-1459), pintor de Zaragoza[51]. Su actividad en la capital aragonesa coincide con la prelatura del arzobispo Dalmau de Mur (1431-1456), el promotor artístico más relevante en Aragón aquellos años y que llegó a encargar algún retablo al pintor. Lo más interesante de ambos es que, a pesar de ser dos de los pilares más sólidos sobre los cuales se sustentó el Estilo Internacional en Zaragoza, también se convirtieron en dos apoyos fundamentales para la introducción del nuevo léxico 'flamenquizante'. En el caso del arzobispo es más claro, pues la presencia de un potente promotor con sensibilidad por lo artístico favoreció que las novedades flamencas cuajasen en Zaragoza. Pero en relación al

pintor, ese protagonismo fue indirecto. En este sentido, el gran taller que puso en marcha Blasco de Grañén sirvió para que se fogueasen una serie de artistas que, poco después, serían protagonistas de la introducción del lenguaje importado de Flandes. Dicho de otro modo: la implantación del modelo flamenco en Zaragoza se produjo a través de artistas que habían tenido algo a ver con alguno de ambos personajes[52].

Los años cuarenta del siglo XV fueron aquellos en que los diferentes territorios de la Corona de Aragón iniciaron el cambio hacia el modelo pictórico propugnado desde Flandes por los van Eyck, Rogier van der Weyden o Robert Campin, lo que supuso el abandono progresivo del lenguaje que le precedió, el del Gótico Internacional. En Cataluña, la obra con la que se dio el pistoletazo de salida al modelo tardogótico fue la *Virgen de los Consellers* de Lluís Dalmau, pintada hacia 1443-1445 para la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona y hoy conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. En ella, el pintor pone en práctica lo aprendido –entre otros aspectos, la técnica al óleo– en los Países Bajos después de una estancia patrocinada por Alfonso el Magnánimo, iniciada en 1431[53].

Justo en el mismo año en que esta importante obra de exaltación del poder municipal se encargaba en Barcelona, un importante patricio zaragozano, el judeoconverso Gonzalo de la Caballería, junto a los representantes del poder municipal de Zaragoza, encargaban al escultor Pere Joan (doc. 1416-1458) un retablo de connotaciones similares, en cuyo contrato se reitera en innumerables ocasiones que lo pintado y representado se efectúe *"en molt nova manera"* (de forma muy innovadora). Era un conjunto, además, que combinaba escultura y pintura. Pere Joan era uno de los artistas atraídos a Zaragoza por Dalmau de Mur y se le considera uno de los máximos exponentes de la escultura del Gótico Internacional. Por su parte, el pintor que debía llevar a cabo los compartimentos pictóricos del conjunto era Pascual Ortoneda (doc. 1423-1460), otro de los artistas del entorno del arzobispo Mur de quien es igualmente conocida su adscripción a dicho lenguaje. Por tanto, está por ver si lo realizado en dicho encargo acabó siendo tan innovador como esperaban y deseaban sus promotores[54].

Hubo una generación de pintores aragoneses formados en la tradición del Estilo Internacional que tuvieron que evolucionar y adaptarse al nuevo lenguaje expresivo. Uno de ellos es Pere García de Benavarri (doc. 1445-1485), discípulo de Blasco de Grañén y de quien se presentan en este catálogo dos obras muy relevantes para el conocimiento de su primera etapa como pintor, transcurrida en Zaragoza (ca. 1445-1449) y ya al margen de Blasco de Grañén[55]. García es el prototipo de artista nómada e itinerante que residió y trabajó en diferentes ciudades y localidades de Cataluña, aunque nunca perdió su vínculo con Benavarri, un pequeño pueblo ubicado a los pies de los Pirineos que era la sede política del condado de Ribagorza. Se le recuerda, también, por haberse hecho cargo del principal taller de pintura de retablos de Barcelona a mediados del siglo XV, el de Bernat Martorell (†1452), al frente del cual estuvo entre 1456 y 1458. Su trayectoria es larga y fecunda, documentándosele en ciudades como las mencionadas y también en Lleida (1473), además de diversas localidades catalanas y aragonesas, como Cervera (Lleida) o Barbastro (Huesca). Se conservan un buen número de obras del artista en instituciones como el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, el Museo de Huesca, el Museo Nacional del Prado, el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, el Musée Goya de Castres o la National Gallery de Londres. Entre todas ellas, sobresale una *Virgen con el Niño y Ángeles* procedente de la localidad de Bellcaire d'Urgell (Lleida), que presenta la particularidad de hallarse firmada en la parte baja por el propio artista y que, en su momento, sirvió para inaugurar la fortuna historiográfica del artista[56].

Durante mucho tiempo se ignoraba qué obras había realizado García en Zaragoza después de haberse independizado de Blasco de Grañén (ca. 1445) y antes de su vuelta a su localidad natal de Benavarri (ca. 1450). Ello se resolvió con la atribución al pintor del retablo mayor de la iglesia de Villarroya del Campo (Zaragoza), así como de un conjunto de obras afines, hasta ese momento relacionadas con el Maestro de Riglos. Además, detectamos la mano de García en algunos trabajos del taller de Blasco de Grañén, como el *Retablo de San Martín* de Riglos (Huesca), anteriores a estas obras realizadas en solitario.[57] Es el caso, por ejemplo, del compartimento con el *Calvario*, conservado en la National Gallery de Londres, que atribuimos a García. Uno de los trabajos más importantes que Pere García de Benavarri realizó una vez independizado de Blasco de Grañén

es un retablo dedicado a la Virgen, hoy disperso entre diversos museos y colecciones particulares[58]. La primera obra que se presenta del pintor en este catálogo es, precisamente, cuatro compartimentos de la predela de dicho conjunto, hasta hoy completamente inéditos (cat. 6). La calidad de las figuras, el detallismo y la precisión del dibujo nos emplaza, sin duda, ante una de las mejores realizaciones del pintor. Presenta, además, en un estado de conservación absolutamente prístino. La segunda tabla de García es una *Santa Quiteria* de interesante iconografía (cat. 7). Se trata de una santa con una importante devoción en tierras aragonesas a la que se invocaba contra la rabia, y que en esta pintura muestra un detalle excepcional, el del rabioso que se muerde las manos, muy poco habitual en sus representaciones.

A una generación posterior pertenece Tomás Giner (doc. 1458-1480), otro de los grandes representantes del tardogótico en Aragón. El 3 de noviembre de 1473, el artista zaragozano Tomás Giner está documentado como pintor del infante Fernando, quien por entonces ostentaba el título de rey de Sicilia, y heredero a de Fernando el Católico[59]. Si bien se desconocen las obligaciones que asumió el artista con el nombramiento, queda claro que Giner accedió a este cargo una vez probada su habilidad como pintor. En este sentido, cabe remarcar que fuera uno de los artistas predilectos del lugar; desde la primera referencia documental en 1458, Giner había pintado parte del retablo de la capilla arzobispal de Zaragoza, y había colaborado en la policromía del retablo principal de la Seo, además de diversos retablos para la catedral, la basílica de El Pilar y otras iglesias importantes de la ciudad y sus alrededores. Entre estos retablos destaca el que realizó hacia 1460 para la capilla de San Vicente de la catedral, cuyo compartimento principal se conserva en el Museo Nacional del Prado y del que ha aparecido en fecha reciente (2017, Sam Fogg, Londres) uno de los compartimentos narrativos, dedicado al *Martirio de San Vicente* (*Fig. 4*)[60]. Estos encargos le señalan como uno de los pintores aragoneses más relevantes de su tiempo, una posición que mantuvo hasta su muerte el año 1480[61].

Fue un maestro en pleno contacto con las tendencias flamenquizantes que dominaron la pintura en la Corona de Aragón desde mediados del siglo XV. Esto explica el aire flamenco que domina la composición que tratamos en este catálogo. Un extraordinadio *San Martín partiendo la capa* prácticamente desconocido, cuyo impresionante pasiaje da cuenta de su maestría (cat. 8). Sin ningún género de dudas, nos encontramos ante una de las mejoras obras del maestro. El formato de la tabla indica que se trata de un compartimiento de la sección superior de un retablo, probablemente, la escena prinicipal. Las dimensiones son similares a las de la *Crucifixión* del Museu Maricel de Sitges (174 × 116 cm)[62], aunque hay que hacer notar que esta tabla ha sido recortada en sus lados. En cualquier caso, esta coincidencia de formato tampoco indica claramente que ambos formasen parte de un mismo retablo.

Dos paneles representandoo a *San Fabián* y *San Sebastián* en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid) son asimismo candidatos a compartir origen con nuestra tabla. Las similitudes en la forma y los motivos del halo de san Fabián, la ropa que usa san Sebastián –un sombrero con una insignia adornada con joyas, cadena para el cuello, el brocado, etcétera–, podrían sugerir un origen común. Para Post y Macías, las tablas del Lázaro Galdiano podían ser fragmentos de una misma pieza dividida en dos[63]. Un estudio técnico detallado confirmaría o negaría esta sugerencia. El ancho de los dos paneles sumados juntos sería de 102 cm, aunque si se hubieran dividido posteriormente, probablemente habrían perdido parte de su ancho original. Hemos investigado este tema[64], y se puede afirmar que ambos paneles fueron aserrados en los cuatro lados, por lo que su altura actual (148 cm) y ancho no son los originales En vista de esta reducción de tamaño, se puede deducir que su altura original era muy similar al panel actual de san Martín. Sin embargo, debe recordarse que tanto el san Fabián como san Sebastián van acompañados de pergaminos con inscripciones que los identifican, un detalle que no está presente en el presente trabajo. Finalmente, es importante recordar las tablas del museo madrileño fueron adquiridas por José Lázaro Galdiano durante su exilio en París, probablemente alrededor de 1936-40[65], y sabemos que nuestro san Martín también estuvo en Francia en algún momento.

La llegada de Bartolomé Bermejo a Zaragoza hacia 1477 supuso un nuevo impulso al flamenquismo tradicional que cultivaban los pintores de la ciudad[66]. Circunstancias personales de sobras conocidas –había llegado a ser excomulgado y su mujer fue condenada por la Inquisición debido a la realización de prácticas judaizantes[67]– le llevaron

a aliarse profesionalmente con Martín Bernat (doc. 1450-1505), uno de los pintores que controlaban férreamente el mercado pictórico de la capital junto a Miguel Ximénez (doc. 1462-1505). Todos ellos se mostraron afines a un modelo pictórico de intensidad flamenca mucho más acuciada, en la línea de los pintores castellanos. Ximénez dirigió un taller importante en el que colaboró su hijo Juan Ximénez (doc. 1499-1504), que debió hacerse cargo del mismo una vez desaparecido el padre. Con todo, no poseemos demasiada información sobre él, siendo posible que muriese aún joven, forzosamente antes de 1513.[68]

Juan debió tener un protagonismo importante en la realización del desaparecido retablo de Tamarite de Litera, obra documentada del taller y donde los documentos nos dicen que intervino. Fotografías anteriores a su destrucción en 1936 sirvieron para poder atribuir a Juan alguna obra más, como un *Varón de Dolores* de la antigua colección de Mariano de Pano, aparecido en fecha reciente en comercio (Rob Smeets, 2012)[69]. A partir de estas realizaciones, su catálogo se ha visto incrementado con algunos trabajos más, entre ellos, tres compartimentos de retablo con la representación de *The Man of Sorrows with Two Angels, the Virgin and Saint John the Evangelist* que se estudian en el presente catálogo (cat. 10)[70]. Su estilo conecta plenamente con el de la predela de Tamarite de Litera y nos muestra un tipo de personajes de gran patetismo, especialmente, el Cristo de Dolores, con característicos sombreados y ligeros toques de laca roja en los rojos para reforzar la expresividad y las muestras de dolor. Algunas de estas características aparecen en unos compartimentos de predela subastados en Barcelona recientemente (Balclis, 2016) (Fig. 5), con la representación de *San Juan Evangelista, Santa Apolonia y San Gregorio*, que contribuyen a enriquecer con un conjunto más el reducido catálogo de pinturas del artista[71].

En las ciudades aragonesas de Huesca y Teruel también se documentan importantes talleres de retablos a finales del gótico, que trabajaron abundamente en localidades e iglesias de su área de influencia. En el caso de Teruel no disponemos de tanta información documental ni obras conservadas como en relación a Huesca, pero en la catedral se conserva un retablo costeado por la familia de los Pérez Arnal, todavía en la capilla para la que fue pintado. Su autor es el denominado “Maestro de la Florida” (o “Maestro de los Florida”), un pintor a quién se ha atribuido otra de las tablas que estudiamos en este catálogo (cat. 9), un *San Miguel* de grandes dimensiones que responde a los prototipos iconográficos habituales del santo como *Miles Christi* que lucha contra el maligno. Se trata de una personalidad artística creada por Post que, según él, combinaba rasgos derivados de la presencia de Bartolomé Bermejo en Aragón, con características de la pintura de la zona de Valencia y el Maestrazgo, cuyo eco fue fuertemente asimilado en la región de Teruel durante todo el siglo XV[72]. El especialista norteamericano atribuyó también al pintor un retablo antiguamente conservado en la iglesia de Huesa del Común (Teruel), el de la *Virgen y el Niño, san Juan Bautista y san Antonio Abad*, además del *Retablo de san Blas* conservado en la iglesia de Torralbilla (Zaragoza)[73]. En fecha reciente se han añadido a este grupo de obras tres tablas con *San Miguel, la Virgen* y *San Bernardino de Siena* conservadas en el Musée Hyacinthe Rigaud de Perpiñán[74]. Por nuestra parte, consideramos que estilísticamente se hallan cercanas –sin que podamos establecer una identidad plena– un grupo de tres tablas con *San Juan Evangelista, Santa Engracia* y la *Coronación de María* procedentes de la desaparecida iglesia de San Juan el Viejo de Zaragoza.[75]

Post llegó a proponer un nombre para identificar al Maestro de la Florida, el de Juan de Bonilla[76]. Se documentaba en Teruel un pintor con ese nombre entre 1442 y 1446, y en Daroca aparecía otro pintor con ese mismo nombre en los años setenta, que colaboró con Bermejo en el retablo de Santo Domingo. Se pensó durante mucho tiempo que podía tratarse de un solo pintor, pero en fecha reciente Juan José Morales ha demostrado que no es así, sino que se trataba de dos pintores homónimos, seguramente emparentados[77]. En todo caso, y como ya supuso José Camón Aznar, es difícil poder relacionar al Bonilla documentado en los años cuarenta con el autor del retablo de la capilla de los Pérez Arnal, que es claramente posterior[78]. En este sentido, Sebastián situó el retablo de la catedral de Teruel entre 1460 y 1473. La primera fecha corresponde a un momento en que las obras de la capilla ya se habían iniciado, mientras que la segunda viene dada por el testamento de Juan Pérez Arnal, donde manifies-

ta que "Item dexo para sustentación e reparación de la dicha capilla, retaulo, rexa, tovajas e libro … veinte sueldos perpetuos"[79]. Esta cronología, por tanto, debe tenerse en cuenta a la hora de fechar la tabla que aquí estudiamos.

El tardogótico castellano

En la pintura producida en Castilla entre 1450 y 1500 la pulsión flamenca se hizo notar de una forma mucho más intensa que en los territorios de la Corona de Aragón. Los pintores castellanos afines al modelo tardogótico efectuaron una síntesis pictórica de flamenquismo más palpable, más directa, que los maestros aragoneses, catalanes o valencianos, en quienes la tradición autóctona de los fondos dorados, por ejemplo, tuvo un peso más determinante. Puede afirmarse que en los retablos castellanos la adaptación del estilo de los pintores flamencos se produjo de una forma más mimética y fiel. Por otro lado, las importantes relaciones comerciales que el reino de Castilla mantuvo con Flandes se gestionaron a través de diferentes canales, uno de ellos el de las ferias. Entre estas últimas destacaba la Medina del Campo (Valladolid), desde donde se comercializaban gran cantidad de manufacturas artísticas flamencas, como retablos, trípticos, espejos, esculturas, metalistería o terracotas que contribuyeron a fortalecer el modelo estético nórdico como referencial[80].

La historiografía ha considerado que el primer pintor castellano afín al modelo estético nórdico fue Jorge Inglés, autor del *Retablo de los Gozos de María* procedente de la capilla del Hospital de Buitrago (Madrid), hoy depositado en el Museo Nacional del Prado, que realizó antes de 1455 siguiendo un encargo del primer marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza[81]. Sabemos, además, que antes de esa fecha ya circulaban obras de grandes maestros como Jan van Eyck y Rogier van der Weyden por tierras castellanas[82]. Y conservamos numerosos trípticos y retablos flamencos que fueron encargados en Flandes por clientes castellanos con destino a capillas particulares en iglesias y catedrales de diferentes lugares del reino[83]. Algunas de estas obras aún se conservan en los espacios para los cuales fueron concebidas. Ello supuso la llegada de obras de maestros de un nivel medio, pero también de grandes pintores flamencos como Hans Memling, Dieric Bouts o los ya mencionados van Eyck y van der Weyden. A ello debe señalarse la gran atracción que este tipo de pintura generó en miembros de la realeza, como Isabel la Católica, que formó una importante colección de pinturas flamencas hoy parcialmente conservada en la capilla real de Granada, y que tuvo a su disposición como pintores retratistas a maestros de gran nivel como Juan de Flandes o Michel Sittow[84].

Grandes familias como los Mendoza se sirvieron de las posibilidades del léxico pictórico flamenco, por su tendencia hacia el verismo y la imitación más o menos mimética de la realidad, para encargar obras que sirviesen para proyectar la dignidad de sus correspondientes linajes, así como para perpetuar la memoria de los mismos. Lo vemos con el mencionado retablo de Buitrago, y lo volveremos a ver con la familia Luna en un encargo sumamente importante que tiene entre sus protagonistas a otro de los grandes nobles castellanos del momento, don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla. Nos referimos al retablo de la capilla de los Luna en la catedral de Toledo[85]. Su hija, María de Luna y Pimentel, casó con Íñigo López de Mendoza y Luna, II duque del Infantado e hijo de Diego Hurtado de Mendoza y Suárez de Figueroa. Era nieto, por tanto, de Íñigo López de Mendoza, el promotor del retablo de Buitrago y, paradójicamente, uno de los grandes enemigos del padre de María de Luna. Los Mendoza, además, están detrás del encargo del retablo al que pertenecieron las tablas del Maestro de Sopetrán procedentes del *Retablo de la Virgen* de la ermita de Santa María de Sopetrán (Guadalajara), hoy conservadas en el Museo Nacional del Prado. En una de ellas se representó una figura orante que se ha identificado con el mencionado Diego Hurtado de Mendoza, I duque del Infantado[86].

El mencionado retablo de los Luna en la catedral de Toledo es una obra que hasta hace poco se venía considerando un trabajo en colaboración de dos maestros. La restauración reciente a la que ha sido sometido el conjunto, junto al estudio de su pintura y el dibujo subyacente, han puesto sobre la mesa que uno de ellos fue el Maestro de Miraflores[87], otro de los pintores representados en este catálogo con una tabla que muestra a la *Virgen de la Leche* (cat. 11). La intervención del Maestro de Miraflores en el retablo de Toledo

permite explicar el uso del mismo modelo de *Virgo Lactans* en la tabla que aquí estudiamos, pues aparece en uno de los compartimentos del retablo toledano. El autor de dicho compartimento es el denominado "Maestro de los Luna", que es el pintor principal del conjunto, esto es, el que realizó más tablas en total.

Lo más interesante es la revisión y reinterpretación de la documentación relacionada con el retablo de los Luna que se ha efectuado coincidiendo con su restauración, lo que ha llevado a Olga Pérez y Matilde Miquel a rechazar la tradicional identificación del Maestro de los Luna con Juan de Segovia –también llamado Juan Rodríguez de Segovia–, y a ofrecer una propuesta alternativa realmente convincente[88]. En el contrato para la realización del retablo que se redacta en 1488, quien firma es el pintor Sancho de Zamora, y lo hace en nombre propio y en representación de Juan de Segovia. Hay que suponer, por tanto, que quien firmó el contrato y dirigió el proyecto fue aquel al que hoy podemos atribuir más compartimentos del conjunto que, como ya hemos apuntado, es el Maestro de los Luna. Por tanto, a pesar que Gudiol había identificado a este último con Juan de Segovia[89], lo más lógico es hacerlo con Sancho de Zamora. De ello se deduce que el otro pintor que aparece en el contrato del retablo, Juan de Segovia, ha de identificarse con el segundo artista que realizó más compartimentos, y este es el Maestro de Miraflores, a quien durante el proceso de restauración se han atribuido el compartimento con el apóstol no identificado, la santa Catalina, la Magdalena y la terminación del compartimento de santa Águeda[90]. En resumen, esta propuesta de identificación nos brinda un nuevo marco interpretativo para ambos artistas y para la tabla que aquí estudiamos. Ofrece, además, un posible nombre para su autor, el de Juan de Segovia, así como un referente cronológico evidente.

La investigación llevada a cabo a raíz de la restauración del retablo de la familia Luna ha deparado una sorpresa más, la intervención de Michel Sittow en alguno de sus compartimentos[91]. Se trata de un pintor procedente de Tallin, en la actual Estonia, que se formó en Flandes y que trabajó durante unos años para Isabel la Católica[92]. Su caso nos sirve para introducir el tema de los pintores foráneos llegados a Castilla durante el periodo tardogótico, entre los que también se encuentra Juan de Flandes. Naturalmente, se trata de maestros formados en una tradición técnica diferente a la hispana, donde predominaba la pintura sobre gruesos soportes de pino, trabados con estructuras de barrotes en la parte posterior. Los compartimentos se acababan preparando con fibras de estopa mezcladas con yeso y cola animal, adheridas por anverso y reverso. Finalmente, sobre la parte anterior se aplicaba una espesa capa de preparación de yeso que era la que acababa recibiendo la policromía. En cambio, pintores como Sittow o Juan de Flandes estaban acostumbrados a trabajar sobre finos soportes de roble y delicadas capas de preparación y epidermis pictóricas, y así lo vemos en algunas de las obras que realizaron durante su estancia en Castilla. Con todo, en ocasiones se adaptaron a los procedimientos hispanos y al uso de los materiales aquí disponibles. Es por eso que en algunas de estas obras que realizaron en tierras hispanas, encima del soporte de roble aplicaron una preparación de yeso, cuando lo normal en la pintura flamenca hubiera sido aplicar creta, una solución de carbonato cálcico[93].

Esta cuestión técnica nos sirve para introducir el caso de otro de los conjuntos que analizamos en el presente catálogo, dos tablas con *San Francisco y San Antonio de Padua* (cat. 12). Se trata de dos compartimentos de un tríptico o políptico, de compleja filiación y de difícil determinación de su autoría. Fueron realizadas sobre tableros de roble, un material ajeno a los pintores hispanos, como ya se ha apuntado. Igualmente, el hecho que la preparación de las tablas sea de calcita, y no yeso, apunta a que el maestro que las pintó era alguien familiarizado con los procedimientos de la pintura flamenca y que, por tanto, debía proceder de allí. Podría tratarse, por tanto, de un caso parecido al del autor de las mencionadas tablas de Sopetrán, cuyo estudio técnico reciente ha determinado exactamente lo mismo[94]. Sin embargo, el uso de punzonados en los dorados en algunos de los nimbos es un aspecto igualmente raro en la pintura flamenca en esos años y, en cambio, muy usual en la pintura castellana, por lo que deben ponerse sobre la mesa las dudas sobre el lugar de realización de las tablas y el origen del pintor que las pintó, aunque todo apunta a que fue alguien foráneo, seguramente flamenco.

Pintores del Renacimiento en la Corona de Aragón

La llegada del Renacimiento a los diferentes territorios de la Corona de Aragón hacia 1500 se produjo de formas diversas y tuvo connotaciones particulares en cada uno de los territorios que formaban la confederación. Debido a ello, no puede establecerse un modelo general unívoco y válido para la implantación de las novedades italianas, sino que deben analizarse particularmente en cada caso las circunstancias que rodearon la paulatina substitución de un lenguaje por otro y el grado en que cuajaron las ideas y formas humanistas. Dicha substitución parecía que iba a producirse antes en Valencia que en ningún otro lugar, pues en 1472 aconteció algo excepcional que simulaba presagiarlo. Nos referimos a la llegada a la ciudad de los artistas italianos Paolo de San Leocadio, ferrarés, y Francesco Pagano, napolitano, gracias a la mediación del obispo-cardenal Rodrigo de Borja. Ambos se ocuparon de las pinturas murales de la capilla mayor de la catedral, especialmente el primero, que contrataron ese mismo año y en las que todavía trabajaban en 1476. No hace demasiados años se descubrió lo que quedaba de aquella magna empresa, los ángeles serafines de la bóveda absidal, que se han convertido en la obra seminal del Renacimiento en los reinos hispanos[95]. Con todo, y a pesar que esas pinturas supusieron una gran novedad, no puede decirse que a partir de ahí todo cambiase, pues la implantación del léxico italianizante en territorio valenciano fue gradual y progresiva. El tardogótico continuó teniendo gran peso, en definitiva. Sea como fuere, Paolo de San Leocadio se instaló en Valencia y ello supuso un importante acicate estético y renovador para determinados pintores autóctonos[96].

Un segundo hecho relevante fue la llegada a Valencia en 1506 Fernando Lanos y Fernando Yáñez de la Almedina, dos maestros hispanos que venían de Italia y que fueron contratados por el Cabildo de la catedral de Valencia para realizar el *Retablo de San Cosme y San Damián*. Al año siguiente se ocuparían de las puertas del retablo mayor. Su llegada implicó la penetración de componentes leonardescos que insuflaron nuevos aires a la pintura valenciana, pues almenos uno de ellos debe identificarse con el *Ferrante Spagnolo* que aparece colaborando con Leonardo da Vinci en Florencia en 1505[97]. La renovación continuó su curso hasta 1519, cuando estalló la violenta revolución de las Germanías. Ese mismo año falleció Paolo de San Leocadio, y el año anterior lo había hecho otro de los grandes pintores del momento, Rodrigo de Osona, justo en el momento en que Fernando Llanos abandonaba Valencia[98].

Al igual que hemos visto en la Cataluña del siglo XIV al referirnos a los Bassa o los Serra, en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI florecieron una serie de familias con varios miembros dedicados a la pintura de retablos. Nos referimos a los Osona, los Cabanes o los Macip. Debemos añadir también al ya mencionado Paolo de San Leocadio y sus dos hijos, Miguel Joan y Felipe Pablo. Otra de estas familias es la de los Falcó, a la que perteneció otro de los pintores representados en este catálogo, Nicolau Falcó (doc. 1493-1530). Sobre la familia existe una dilatada historiografía revisada en fecha reciente por Mercedes Gómez-Ferrer, que finalmente ha resuelto algunas confusiones sobre el número de pintores de la saga, sus nombres y la cronología de cada uno de ellos. La investigación ha permitido concluir que la estirpe estuvo integrada por un primer Nicolau Falcó (doc. 1493-1530), el que nos ocupa, su hijo Onofre (doc. 1536-1560), y su nieto, también llamado Nicolau (doc. 1545-1587)[99].

Fue el profesor norteamericano, Chandler Rathfon Post quien en 1935 acuñó la personalidad artística del “Maestro de Martínez Vallejo” (Martínez Master) a partir del *Tríptico de la Virgen de la Leche* conservado en la colección Martínez Vallejo, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia[100]. Fue también Post quien creó al mismo tiempo la personalidad del Maestro de San Lázaro a partir del *Retablo de San Lázaro* originario de la capilla parroquial de San Pedro de la Catedral de Valencia, parcialmente destruido en 1936 y del que hoy en día solamente conservamos la predela[101]. Estos maestros y estas obras se diferenciaron del *Retablo de la Puridad* (Museo de Bellas Artes de Valencia), realizado para la capilla de la Inmaculada del convento de la Puridad de Valencia y del que se sabía por documentación que había sido pintado por Nicolau Falcó entre 1501 y 1515[102].

A partir de ahí, el panorama historiográfico se complicó con el conocimien-

to de que varios miembros de la familia Falcó fueron pintores y que seguramente trabajaron juntos. Se especulaba con dos supuestos Onofres y dos Nicolau Falcó, mientras que otra obra documentada del pintor, la denominada *Virgen de la Sapiencia* (c. 1515)[103], pintada para la capilla del *Estudi General* (la antigua universidad) de la misma ciudad, se atribuía a un Nicolau Falcó diferente que había realizado el retablo de la Puridad[104]. Afortunadamente, se puso orden y los maestros anónimos mencionados más arriba se fusionaron y se unieron, además, al autor de los retablos de la Puridad y la *Virgen de la Sapiencia*, que era un único Nicolau Falcó[105]. Y, finalmente, se ha añadido a su catálogo de obras documentadas unas sargas de la catedral de Valencia realizadas para las puertas del retablo que el escultor Carlos Gonçálbez efectuó para la Capilla del Gremio de Armeros. Falcó las contrató el 18 de junio de 1505[106].

Nicolau Falcó es uno de aquellos pintores que vivieron en Valencia el paso del lenguaje tardogótico al de raigambre filoitaliana, como bien demuestran las obras que hemos conservado de él. Tenemos trabajos de primera época afines al lenguaje tardogótico, y conservamos otros más tardíos ya influenciados por el ascendente italiano, aunque no dejaran nunca de presentar ese substrato ligado a la tradición cuatrocentista. Las dos obras de Falcó que presentamos en este catálogo responden ligeramente a esta dicotomía. La primera es un *San Cristóbal* (cat. 13) de descomunales dimensiones que podría corresponder al período inicial del pintor, hacia 1500, cuando los italianismos aún no se manifiestan de forma clara en su pintura. En el segundo conjunto, integrado por dos compartimentos de retablo con la *Natividad* y el *Pentecostés* (cat. 14), el estilo del pintor se ajusta mejor a las novedades italianas, aunque de una manera tamizada y contenida. Esta especie de encrucijada estilística se observa de una forma muy evidente en las sargas del mencionado retablo del gremio de armeros[107], y en una *Anunciación* de colección particular valenciana[108], obras donde los débitos con la pintura de Paolo da San Leocadio son espacialmente patentes. Su obra también puede ponerse en conexión con la de otros pintores valencianos contemporáneos, como el aún desconocido Maestro de Perea, o el Maestro de Artés y el Maestro de Xátiva, a quienes se ha propuesto identificar, respectivamente, con Pere Cabanes y Antoni Cabanes[109]. No olvidemos que Falcó era el yerno de Pere Cabanes, y de ahí los posibles vínculos.

A una generación posterior pertenece el pintor Vicente Macip (ca. 1475-1551), otro de los maestros importantes de la pintura valenciana en esos años[110]. Su figura ha sido profundamente revisada en los últimos tiempos, sobre todo a raíz de las investigaciones de Fernando Benito y de la exposición que se le dedicó en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1997[111]. Así, su identificación con el Maestro de Cabanyes permitió atribuirle un nutrido conjunto de obras que conformaban su catálogo previo a la realización del documentado retablo de Segorbe (1529-1532), que hasta ese momento había servido para definir su estilo. Sin embargo, la distancia estilística existente entre obras como el retablo que Macip realizó hacia 1507 por encargo de los Joan para la cartuja de Portaceli[112], y el citado de retablo de Segorbe o, sobre todo, el impresionante *Cristo atado a la columna* conservado en la iglesia de Alba de Tormes (Salamanca), han llevado a otros especialistas a cuestionar que estas últimas deban atribuirse en exclusiva a Vicente Macip. Estas diferencias se justificaron en base a una evolución del artista motivada por la llegada a Valencia en 1521 de varias obras de Sebastiano del Piombo, traídas de Roma por el embajador Jerónimo Vich, que las instaló en su palacio valenciano[113]. En cambio, Company y Tolosa opinaban que la llegada de unas obras no podía ser el único argumento para justificar una evolución y un cambio tan notable y que, plausiblemente, todo pudo ser debido a que el hijo de Vicente, Juan Vicente Macip, más conocido como Joan de Joanes, asumió un protagonismo muy destacado dentro del taller a partir de los años en que se realizó el retablo de Segorbe. Dichos especialistas concluían que esas obras más filoitalianas y piombescas que se habían incluído en el catálogo de Vicente Macip, en realidad, deberían atribuirse a Joan de Joanes. Es muy significativo un documento de 1534 en el que padre e hijo, Vicente y Joan, contratan un retablo con el gremio de plateros de Valencia, donde en los acuerdos, de forma muy explícita y en repetidas ocasiones, se pide la pintura debía ir a cargo de Joan, lo que parece indicar que la consideración artística del hijo era superior a la del padre[114].

En este catálogo se presenta una pintura muy interesante de Vicente Macip correspondiente al estilo del antiguo Maestro de Cabanyes, una *Virgen con el Niño con Ángeles y santos* (cat. 16). Lo más interesante de la obra es que comparte exactamente el mismo modelo que una tabla con idéntico tema conservada en la Fundación Lázaro Galdiano[115], con muy escasas variantes y mínimas diferencias entre ellas. Es sabido que Vicente Macip transmitió algunos de sus modelos a su hijo, Joan de Joanes, que superó ampliamente en calidad y fama a su padre. En el caso de la pintura que estudiamos hay un par de detalles que demuestran esta adopción de esquemas por parte del hijo. En primer lugar, el san Jerónimo, que Joanes reutilizó en una de las alas del *Tríptico de Santa Ana* conservado en el convento de la Consolación de Xàtiva[116]. Y en segundo lugar, el gesto que realiza María al coger el velo de gasa con el que se cubre Jesús, que reencontramos en una tabla con *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de colección particular donde advertimos, además, que la posición del Niño es semejante[117].

En Cataluña, al proceso de recepción del lenguaje clásico llegado de Italia se le han aplicado términos como los de “epidérmico” o “superficial”, es decir, formalista, pues no afectó a estructuras teóricas o de pensamiento. Los pintores activos en tierras catalanas se dejaron seducir por el lenguaje renacentista, pero lo hicieron sin seguir y asumir los preceptos teóricos que fundamentaban la renovación italiana. Y, además, lo llevaron a cabo de forma indirecta, es decir, a partir del trabajo de pintores flamencos que se establecieron en Cataluña, como es el caso de Pere de Fontaines, Aine Bru o Joan de Borgonya, que previamente había pasado por Valencia. La tarea de estos importadores fue continuada por portugueses como Pedro Núñez y Henrique Fernandes, y por castellanos como Pedro Fernández[118]. Barcelona se convirtió en el núcleo pictórico referencial, aunque ciudades como Girona y los talleres allí instalados también jugaron un papel fundamental en la consolidación del nuevo léxico.[119] Lo mismo puede afirmarse para Tarragona y localidades adyacentes como Reus y Montblanc, donde documentamos una intensa actividad pictórica de artistas interesantes como el ya citado Joan de Borgonya, el Maestro de Pere de Cardona o el Maestro de Alforja[120].

De este último se presenta en este catálogo una interesante tabla con la representación del *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* (cat. 15). Presenta una iconografía que conecta plenamente con el mundo valenciano que acabamos de recorrer a vuelapluma, especialmente con el entono de Paolo de San Leocadio, de quien se conservan diversas obras con temáticas muy similares. Se trata de un tema especialmente adecuado para favorecer prácticas piadosas empáticas con lo que padeció Cristo durante la Pasión, de acuerdo a los preceptos de la *Devotio Moderna*. La tabla formó parte de un retablo hoy desmembrado la fortuna del cual ha sido reconstruida en fecha reciente por Antonio Gómez Arribas, que ha conseguido reunir algunos de los compartimentos que lo integraron y presentar una propuesta de reconstrucción hipotética[121].

Sin embargo, no asumimos otra de las propuestas que el citado autor realiza en el mismo estudio, la de aunar en una sola personalidad al Maestro de Alforja y al Maestro de Pere de Cardona, pues tanto la historiografía tradicional como la más reciente los ha diferenciado claramente. El estilo de ambos pintores es distinto, a pesar de compartir algunas soluciones plásticas, como su intenso valencianismo. El Maestro de Pere de Cardona es un pintor activo en Tarragona a inicios del siglo XVI que realizó dos retablos para sendas capillas de la familia Cardona en la catedral de Tarragona, dedicados a la Magdalena y la Anunciación. Al mismo pintor se atribuyen unos compartimentos de retablo dedicados a santa Tecla y los santos Juanes, también de la catedral; así como un *San Blas* procedente de la localidad de l’Aleixar (Tarragona) y un *Calvario* originario de la Pobla de Mafumet (Tarragona)[122]. Se trata de un maestro muy problemático, ya que los dos retablos que sirvieron para crear su personalidad parece ser que no le corresponden y que se atribuyen a otro pintor, Francesc Olives; y, además, tampoco existe unanimidad sobre si las tablas de santa Tecla y los santos juanes son de su mano[123].

El estilo del retablo al que perteneció la tabla del *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* difiere de estas obras relacionas en algún momento con el Maestro de Pere de Cardona. En cambio, sí pueden establecerse vinculaciones directas con obras del citado Maestro de Alforja. Su personalidad fue creada por Post asociando un *San Miguel* procedente de la

iglesia de Alforja (Tarragona), hoy conservado en el Museu de Reus[124], con un par de tablas procedentes de dos retablos diferenciados de la catedral de Tarragona, un *San Roque* y una *Virgen de la Esperanza*[125]. En fechas recientes ha sido Sofia Mata quien se ha ocupado del pintor y ha actualizado su catálogo de obras, quien ha puesto de rielev el gran ascendente valenciano de su pintura[126].

Retomando las propuestas de Gómez, no descartamos que alguno de estos dos pintores anónimos pudiese identificarse con el pintor Joan Montoliu (ca. 1450/1452-1531)[127], como ya sugirió Post al referirse al Maestro de Pere de Cardona, aunque sin excesiva convinción[128]. Podría justificarlo el importante ascendente valenciano de ambos maestros, ya que los documentos certifican la vinculación familiar de los Montoliu con el área valenciana. En este sentido, el supuesto padre de Joan, el también pintor Valentí Montoliu, se trasladó a la comarca del Maestrazgo (Castellón) a la búsqueda de nuevos horizontes profesionales. Ello podría servir para relacionar las mencionadas conexiones iconográficas de la tabla del *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* con las composiciones similares de Paolo da San Leocadio y otros pintores valencianos del momento. Sea como sea, la posible identificación del Maestro de Alforja con Joan Montoliu no es ni muchos menos concluyente, por lo que la propuesta no puede pasar del terreno de la hipótesis. Otra cuestión tratada por Gómez que merecería investigarse más a fondo es la supuesta procedencia de la iglesia de Mont-roig del Camp (Tarragona) de uno de los compartimentos que formaron parte del mismo retablo que la tabla que aquí estudiamos. Nos referimos al *San José y el Niño* (*Fig. 9*)[129], pues de ser cierto y contrastable dicho origen, debería hacerse extensivo al resto de compartimentos del retablo.

Maestros del Renacimiento en Castilla

Pedro Berruguete y Juan de Flandes son los dos pilares sobre los que pivota buena parte de la pintura castellana de inicios del siglo XVI. La inercia del gótico que hemos visto en la Corona de Aragón durante de los primeros años del siglo XVI también se detecta en Castilla, aunque es justo reconocer que en pintores como Berruguete ya se vislumbran atisbos de lo que estaba por venir. Puesto que la asimilación de presupuestos clasicistas no fue incompatible con ciertos arcaísmos o pervivencias de la tradición tardogótica, poco a poco veremos como las arquitecturas que dan cobijo a las escenas y los personajes van adoptanfo formas clásicas, a la vez que van introduciéndose motivos grutescos y *a candelieri*. Las composiciones en perspectiva se abrirán paso para favorecer la generación de espacios creíbles y coherentes donde ubicar las figuras, y crecerá el interés por la anatomía. Estas cuestiones se combinarán con paisajes a la flamenca, en lejanía y de gradación cromática azulada, así como con el uso de los habituales pliegues quebrados propios del último gótico. Berruguete ya experimentó con combinaciones de este tipo, obteniendo resultados notables[130].

Con todo, el pintor que tuvo un papel más destacado en esta transición hacia el nuevo modelo fue Juan de Flandes, el pintor de Isabel la Católica[131]. En 1509 acudió a Palencia desde Salamanca siguiendo una llamada del arzobispo Juan de Fonseca, que le quería para que realizase la pintura del retablo mayor de la catedral. Ya nunca más se fue y allí residió hasta su muerte (1519). Lo más significativo es que fuese él quien favoreció la evolución hacia el Renacimiento de los pintores de la región, cuando nunca había estado en Italia, a diferencia de Berruguete. Así, son deudores del arte de Juan de Flandes pintores como el Maestro de Becerril, el de Cueza, el de Tejerina o el Maestro Benito, que muestran una dependencia muy evidente. Y pasa lo mismo con pintores de una generación posterior como el Maestro de Calzada o Bartolomé de Castro[132].

Desde Toledo, la pintura de Juan de Borgoña generó también un impacto importante hacia al noroeste de la actual región de Castilla y León, irradiándose su manera de entender la pintura a otras zonas como Ávila, Zamora y Palencia donde pintores como Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II, Francisco de Comontes, el Maestro Alejo, Juan Correa de Vivar, Antonio Vázquez y otros recogieron el guante[133]. Mientras, en tierras andaluzas, Alejo Fernández proponía una nueva vía nórdica ligada al flamenquismo cuatrocentista, aunque sin menospreciar el uso de arquitecturas clásicas y entornos espaciales verosímiles[134]. A ellos de-

ben sumarse toda una serie de maestros, muchos de ellos aún anónimos, que completan la nómina de pintores castellanos afines a las nuevas propuestas italianizantes, aunque con gran peso aún de la tradición tardogótica.

Uno de los pintores palentinos de inicios del siglo XVI que más claramente transmite la influencia de Pedro Berruguete es el Maestro de Paredes, de quien aquí se presenta una *Oración en el Huerto* (cat. 18). Su personalidad fue creada por Post a partir de un pequeño retablo con dos escenas franciscanas y los cuatro evangelistas en la predela de la iglesia de San Juan Bautista de Paredes de Nava[135]. El profesor norteamericano rápidamente detectó su vínculo estilístico con Berruguete, que residió en dicha localidad hasta su muerte en 1503. Por ello, propuso que el Maestro de Paredes pudiese identificarse con su yerno, el pintor Juan González. Berruguete se desplazó a Toledo para trabajar y residió allí algún tiempo. En dicha ciudad posiblemente nació una de sus hijas, apodada "la toledana". Se trata de Catalina, que tiempo después casó con el mencionado González, quien en 1498 aparece documentado en la catedral de Toledo[136]. En cuanto a la propuesta de identificación, son argumentos significativos tanto la relación de parentesco político, como el hecho que se conserven diversas obras del Maestro de Paredes en Paredes de Nava, donde residía Berruguete. Una hipótesis alternativa es la que trató de identificar a González, natural de Becerril de Campos, con el Maestro de Becerril, otro de los grandes seguidores de Berruguete[137].

Para Post, la obra principal del Maestro de Paredes era el *Retablo de Santa Marina (o santa Margarita)* de Santa Eulalia de Paredes de Nava[138], que le atribuyó completamente a pesar que estudios posteriores demostraron que fue un trabajo en colaboración con el Maestro Alejo (Fig. 10), con el que mantiene significativos puntos de unión y que realizó un par de tablas del conjunto[139]. Es interesante remarcar que no fue la única ocasión en que ambos pintores colaboraron. Volvieron a trabajar juntos en un retablo para la localidad de Calzada de Molinos, fechado en 1523, hoy en el Museo Diocesano de Palencia, que acabó dando nombre al Maestro de Calzada[140]. En este caso la realización fue totalmente equilibrada, al cincuenta por ciento. Así, al Maestro de Paredes se atribuyen el *Nacimiento* y la *Asunción de la Virgen*, *Santa Bárbara* y *Santa Águeda* de cuerpo entero y tres profetas de la predela, *Salomón*, *Moisés* y *Habacuc*[141]. En el *Nacimiento de la Virgen* de este conjunto encontramos rostros análogos a los de los soldados en la *Oración en el Huerto* que aquí estudiamos, mientras que los profetas, nos recuerdan a los rostros de los apóstoles dormidos, aunque con un nivel de calidad inferior.

Otra obra que mantiene una innegable relación con la tabla que nos ocupa es una tabla con la representación de la *Virgen, San Juan y Nicodemo* procedente del monasterio de Santa Clara de Palencia (Fig. 11). Se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y fue seguramente el ala izquierda de un tríptico. Post la señaló como una de las obras de más calidad del pintor[142]. Sus conexiones con la *Oración en el Huerto* son muy evidentes y afectan tanto a los rostros, a la forma de trazar los nimbos, al entorno natural, como a los pliegues de los indumentos.

A parte de la evidente influencia de Berruguete, el Maestro de Paredes es alguien que parece conocer la pintura de Juan de Flandes. Lo vemos en el rostro de Cristo de la *Oración en el Huerto*, que recuerda al que hallamos en una tabla con el mismo tema procedente del retablo de la iglesia de San Lázaro de Palencia, que Juan de Flandes realizó entre 1514 y 1519 por encargo de don Sancho de Castilla, antiguo preceptor del Infante don Juan, heredero de los Reyes Católicos y señor de Palencia[143]. La caracterización de ambos personajes es similar. Los débitos con Juan de Flandes no finalizan en ese detalle, ya que la *Oración en el Huerto* del Maestro de Paredes aparece impregnada de aspectos que recuerdan al arte del pintor de Isabel la Católica, como el delicado tratamiento del paisaje y los elementos naturales, la gradación cromática del cielo, o el uso matizado de la luz. El fino modelado y la individualización de los rostros también apuntan en la misma dirección. La combinación de tonos verdes y marrones del suelo recuerda, incluso, a la misma solución que Juan de Flandes empleó en algunas de sus obras, como el *Ecce Agnus Dei* del Museo Nacional de Belgrado, donde la vegetación de primer término es similar a la de nuestra tabla[144].

Estas deudas obligan a situar al Maestro de Paredes en la misma *koiné* artística en la que orbitan los seguidores de Juan de Flandes, entre los que se encuentran

el Maestro de Becerril, el Maestro de Astorga, Juan de Tejerina, el Maestro Benito o el Maestro de los Santos Juanes[145]. Las similitudes que nuestro pintor muestra con estos en pintores en diferentes materias, como la configuración de los cuerpos, la definición de los rostros o el tratamiento del paisaje, nos llevan a verle como alguien activo o establecido en la misma región geográfica, quizás en la zona de Tierra de Campos, una comarca natural que se extiende por las actuales provincias de Palencia, Valladolid, Zamora y León. En cambio, y a diferencia del Maestro de los Santos Juanes, no parece que el Maestro de Paredes recibiera la influencia de otro de los pintores castellanos fundamentales del momento, Juan de Borgoña.

Antonio Vázquez es uno de los últimos de los pintores representados en este catálogo y uno de los pintores más representativos del Renacimiento castellano, especialmente en la zona de Valladolid. Han llegado hasta nuestros días numerosas obras suyas que nos indican que debió tratarse de un pintor prolífico, muy solicitado por la clientela vallisoletana de la primera mitad del siglo XVI[146]. Su arte combina aspectos de maestros pertenecientes a la generación anterior y de la suya, como Pedro Berruguete, Juan de Borgoña o Juan Correa de Vivar. Se muestra activo durante un período muy largo de tiempo, lo que nos indica una dilatada carrera profesional (ca. 1485-1563), con numerosos encargos documentados. Entre ellos, tenemos el retablo de la família Aldete de la iglesia del Salvador de Simancas (Valladolid), realizado hacia 1536; el *Retablo de Cristo* de la misma iglesia, documentado en 1538 por una inscripción en la tabla central; o el retablo de Peñaflor de Hornija (Valladolid), que se encontraba inacabado en 1550[147].

Los documentos nos informan sobre su colaboración con los pintores Lorenzo de Ávila y Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden (1528-1531), lo que podría servir para explicar sus deudas con la pintura de Juan de Borgoña, un pintor que le influenció de manera importante. La documentación relacionada con dicho retablo nos descubre que en la obra colaboró un ayudante de Vázquez, Antonio Lucio[148]. Sabemos, igualmente, que tuvo un hijo llamado Jerónimo que también se dedicó al oficio de pintor y colaboró con él, así como su cuñado, Gregorio de Ribera[149]. Otra noticia significativa que tiene que ver con el arte de pintar es aquella en la que Vázquez aparece entre la lista de pintores encabezados por Alonso Berruguete que, desde Medina del Campo, enviaron un memorial al rey Carlos V sobre la fabricación y venta de albayalde, o blanco de plomo, un pigmento muy utilizado en la pintura de retablos[150].

Como en otros tantos pintores del quinientos castellano, en su obra encontramos una perfecta simbiosis entre elementos procedentes de la tradición tardogótica y el nuevo lenguaje filoitaliano. Lo vemos en la tabla que se presenta en este catálogo, una *Adoración de los Magos* (cat. 19) que perteneció a un retablo del que se conocen otros compartimentos. Los personajes se han representado sobre un fondo dorado decorado con un estofado, al igual que vemos en el resto de compartimentos conocidos de la predela. En las tablas del cuerpo superior, en cambio, aparecen los habituales paisajes “a la flamenca”, con gradaciones de azul en el cielo, y unos distintivos árboles secos, que habitualmente forman parte de sus ambientaciones naturales. Advertimos también la presencia, muy ligera, de arquitecturas de corte clásico. Sus figuras efectúan movimientos y realizan gestos que las alejan de la rigidez gótica, de forma similar a como vemos en otros pintores activos en Valladolid en esos años, como el Maestro del Portillo, con el que mantiene algunos puntos de contacto[151].

Si analizamos la documentación y el gran número de obras que nos han pervivido, rápidamente veremos que Vázquez dispuso de un taller que funcionó a pleno rendimiento durante buena parte de la primera mitad del siglo XVI, y que la gran cantidad de encargos recibidos dejaron poco margen para la invención. Ello supuso una cierta estandarización de los modelos que utilizó a lo largo de su carrera, así como una perpetuación de su estilo primigenio que impidió que fuese evolucionando hacia nuevos presupuestos estéticos conforme avanzaba su fecunda y dilatada trayectoria. Esto explica que la contemplación de sus trabajos transmita la imagen de un artista fuertemente anclado en las formas góticas y poco abierto a la experimentación.

El gran número de obras conservadas del artista, cuyo catálogo han ido enriqueciendo los investigadores publicando aquellas aparecidas a la venta en los últimos años, nos habla del carácter prolífico del maestro. A las que se han publicado, nos gustaría añadir algunas que el mercado de arte ha sacado a la luz en fecha reciente. En primer lugar, debemos citar una obra que ya fue publicada en su momento por Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida[152], un *San Juan Bautista con dos ángeles* (48,8 × 39,2 cm) subastado en 2019 en Koller Auktionen (Zurich, Suiza) con atribución errónea al Maestro de Astorga[153]. Añadimos también un conjunto de tres tablas subastado en Madrid en dos ocasiones en 2017 y 2019, integrado por un compartimento con la *Estigmatización de San Francisco de Asís* (110 × 54 cm), otro con *San Bruno y un donante* (90 × 54 cm), y un tercero con *San Agustín y una donante* (90 × 57 cm) (fig. 12)[154]. Es evidente que las dos últimas eran las tablas laterales que flanqueaban la composición central, que no creemos que fuese la del santo franciscano. También en Madrid se ha subastado recientemente un *Descendimiento de la Cruz* (61,7 × 51,5 cm) antiguamente perteneciente a la colección Giraldelli[155]. Debemos mencionar un *San Bartolomé* (123,5 × 67,5 cm, sin marco) subastado en Sevilla procedente de una colección madrileña, una tabla que había sido vendida en Finarte (Madrid) en 1998 (Fig. 13)[156]. Y, finalmente, acabamos con una *Anunciación* (128 × 96 cm) subastada en Bilbao en 2014[157], que por su inferior calidad seguramente podría clasificarse como obra de taller.

Nuestro recorrido acabará con Juan Correa de Vivar (a. 1510-1566), un pintor salido del taller de Juan de Borgoña que, como su maestro, desarrolló buena parte de su trayectoria alrededor de la ciudad de Toledo. Junto a Francisco de Comontes, de quien fue estrictamente contemporáneo, se le considera uno de los principales discípulos de Borgoña, y contribuyó a la difusión y consolidación de las formas conreadas por este. Por eso la producción de ambos se ha considerado, en palabras de Leticia Ruiz, como “una prolongación del mundo de Borgoña” a quien Correa sucedió al frente de la escuela toledana[158]. Su mirada hacia lo italiano le llevó a pintar uno de los capítulos rafaelescos más interesantes del Renacimiento en tierras hispanas[159], el cual ha sido leído y reconstruido por los historiadores del arte desde hace décadas. Fue, además, un artista especialmente prolífico y versátil, pues le veremos acometiendo retablos pictóricos, pintura sobre sarga, frescos e, incluso, libros miniados y alguna obra escultórica[160].

Según la tradición familiar, Correa procedía de una estirpe de rancio abolengo emparentada, ni más ni menos, que con el Cid Campeador, uno de los personajes míticos de la historia nacional española. Una familia, así las cosas, con importantes propiedades y solidez económica, lo que no es nada habitual en el entorno social de los pintores medievales y del Renacimiento hispano. Desde los tiempos de Post, su catálogo de obras se articuló a partir de los compartimentos conservados de los retablos de Sant Martín de Valdeiglesias (Madrid) y Guisando (Ávila), que sirvieron al profesor norteamericano para aglutinar en torno a su personalidad un elevado números de obras[161]. Las aportaciones del profesor norteamericano se complementaron con los descubrimientos documentales de Gómez-Menor, que dio a conocer importantes cuestiones relativas con los encargos que recibió, y también sobre su vida personal[162]. Tiempo después, apareció la monografía que le dedicó Isabel Mateo, que supuso la consolidación historiográfica definitiva del pintor y una primera revisión crítica de su catálogo de obras[163]. A ello debe añadirse la exposición que le dedicó el Museo de Santa Cruz de Toledo en 2010, que implicó la edición de un catálogo con interesantes aportaciones[164].

Las tablas de Correa que se presentan en este catálogo (cat. 20), seguramente, son obras del momento inicial del artista, de los años treinta o cuarenta. Presentan el interés, sobre todo, de su procedencia, pues tres etiquetas adheridas en la parte posterior confirman su origen en un edificio emblemático de Madrid, la Capilla del Obispo. Dos de estas etiquetas muestran un sello en tinta azul de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, adscrita al Ministerio de Instrucción Pública. Se trata de una institución creada en 1936 por el gobierno de la República para proteger el patrimonio español durante la Guerra Civil española. Cada una de las tablas lleva una etiqueta con dicho sello y el correspondiente número de inventario (5433 y 5434) rubricado de forma manuscrita. Lo más interesante

es que, por encima, igualmente en formato manuscrito, puede leerse "Capilla del Obispo", en ambas etiquetas. Esta inscripción se refiere a su localización en el momento de ser incautadas para su protección, la capilla de Nuestra Señora y san Juan de Letrán, popularmente conocida como Capilla del Obispo, ubicada en el complejo parroquial de la iglesia de San Andrés de Madrid.

La documentación conservada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España certifica dicho origen, pues se han conservado un par de documentos sobre la incautación de ambas pinturas por parte de la mencionada Junta[165]. En primer lugar, tenemos un acta del 25 de diciembre de 1936 donde aparecen un total de ocho compartimentos de retablo, míninamente identificados y con las medidas anotadas, entre los que hallamos un "Santo con un libro", que medía 67 x 69 cm; y un "Prelado escribiendo", con unas dimensiones de 65 x 69 cm. El documento especifica que las tablas se encontraron "en un desván contiguo al coro de esta capilla", lo que indica que el retablo no debía hallarse al culto, sino desmontado y almacenado. El segundo documento, también de 1936, es el que permite la identificación certera con nuestras tablas, pues se incluyen los números de referencia que la Junta Delegada de Incautación dio a cada una de las tablas que, en nuestro caso, coinciden con la numeración que aparece en las etiquetas localizadas en la parte posterior de ambos compartimentos. En este caso el documento es más explícito y el conjunto de tablas se identifican de forma más detallada. Ahora son diez los compartimentos de retablo enumerados, que se atribuyen a un pintor toledano del siglo XVI. Los números de registro van desde el 5430 al 5439. El 5433 se describe como "San Jerónimo" y se anotan unas medidas de 70 x 65 cm, mientras que el 5434 es identificado equívocamente como "San Benito" y las medidas anotadas son 69 x 65 cm. El documento es especialmente interesante porque nos sirve para certificar que ambas tablas formaban parte de un retablo dedicado a san Martín y san Juan Evangelista, a la vista de los compartimentos que integraban el cuerpo superior: *San Martín* (122 x 48 cm, reg. 5436) —¿como obispo?—, *San Martín y el Pobre* (113 x 49 cm, reg. 5437), *Escena de la Vida de San Juan Evagelista* (118 x 65, reg. 5439), *San Juan en Patmos* (118 x 63 cm, reg. 5438), *Martirio de San Juan* (117 x 53, reg. 5435). La relación de tablas también recoge algunos compartimentos más de la parte baja del retablo original, de dimensiones similares a los que aquí estudiamos: *El Salvador* (66 x 46, reg. 5430), San Miguel (66 x 46 cm, reg. 5431), *La Virgen y San Juan* (64 x 47 cm, reg. 5432). En total, el conjunto estaba integrado por diez compartimentos, aunque el primero de los documentos citados solamente habla de ocho. Una vez acabado el conflicto, en un proceso que se alargó entre 1940 y 1942, el párroco de la vecina iglesia de San Andrés pudo recuperar algunas de las obras incautadas, aunque el volumen de lo que volvió a la Capilla del Obispo fue mucho menor de lo que salió. Los diez compartimentos de retablo, por ejemplo, no aparecen entre las obras que regresaron[166].

La Capilla del Obispo es un emblemático edificio madrileño de la primera mitad del siglo XVI construido para albergar las reliquias de San Isidro Labrador, patrón de la ciudad. Francisco de Vargas (ca. 1453-1524), hombre de confianza de los Reyes Católicos y tesorero de Carlos V, consiguió autorización papal en 1518 para erigirlo, y las obras se iniciaron en 1520. El proyecto fue continuado por su hijo, Gutierre de Vargas (1506-1559), obispo de Plasencia[167]. Bajo su dirección se levantó el retablo mayor (1549-1553), obra del escultor Francisco Giralte y policromado por Juan de Villoldo, así como los sepulcros del propio Gutierre y de sus padres, obra del mismo Giralte (1554-1559)[168]. En la capilla se documenta la presencia de diversos altares secundarios, aunque desconocemos de cual de ellos podrían proceder las tablas que aquí estudiamos, o si llegaron a la capilla en un momento posterior procedentes de la iglesia de San Andrés, que formaba parte del mismo complejo parroquial. En cualquier caso, conviene no descartar que el pintor Juan Correa de Vivar pudiese haber satisfecho algún encargo de los Vargas para su capilla familiar madrileña, o que pintase un retablo de pequeñas dimensiones para la mencionada iglesia adyacente. No olvidemos que el maestro trabajó en diversas ocasiones en los alrededores de Madrid, como prueban los retablos realizados para Griñón, Meco y San Martín de Valdeiglesias.

1 Son interesantes en este ámbito los trabajos de Joaquín Yarza, por ejemplo, Yarza 1987 y Yarza 1999.

2 Véanse las visiones generales que se ofrecen sobre el retablo hispano en Berg-Sobré 1989 y Kroesen 2009.

3 Hemos dedicado algunos estudios a tratar cuestiones de este tipo centrándonos en el caso de Cataluña, donde desde el siglo XIX se detecta un creciente interés por las obras de arte medievales. Véase Velasco 2012b; Velasco 2017c.

4 En los últimos años, la línea de investigación sobre historia del anticuariado en territorio español está dando frutos interesantes en relación al patrimonio medieval. Sin ánimo de exhaustividad, véase Martínez 2011; Merino-Martínez 2012; Ramon-Beltrán 2013; Beltrán-Ramon 2015; Velasco 2015d; Velasco 2017a.

5 Existe numerosa bibliografía sobre la cuestión. Véase, por ejemplo, Colorado 2010, Gracia-Munilla 2011 y Velasco-Sureda 2017.

6 Piquero 1992; Gutiérrez Baños 2005, pp. 490-495; Gutiérrez Baños 2007, p. 88.

7 Sobre el contexto pictórico catalán de ese momento, véase Alcoy 2005a.

8 Sobre Destorrents, véase Alcoy 2005b

9 Alcoy 2005c, pp. 208-212.

10 La bibliografía sobre los Serra es muy amplia. Entre los últimos estudios que se ocupan de sus personalidades, véase Alcoy 2005d; Alcoy 2005e; Ruiz 2005c; Alcoy 2007; Favà-Cornudella 2010; Velasco 2019.

11 Esta nueva visión sobre los Serra la exponemos en Velasco 2019, donde se recogen las teorías e hipótesis precedentes.

12 Madurell 1949-1952, X, p. 84, doc. 479.

13 Gudiol [n. d.], p. 171 y 196.

14 Gudiol [n. d.], p. 171; Madurell 1949-1952, VII, p. 127, reg. 200.

15 Sobre Guillem Ferrer, véanse las informaciones sobre su trayectoria que se recogen en José 2003a, pp. 147-152, Ruiz 2005d, pp. 172-173 y Ruiz 2012, pp. 31-35. En opinión de Ruiz (Ruiz 2012, p. 31, n. 54), de alguna noticia documental parece deducirse la existencia de dos pintores homónimos, pues en 1406 aparece en Barcelona un pintor con ese nombre, oriundo de Castellón, trabajando en Barcelona (Madurell 1945-1946, III-4, p. 287). En ese mismo año otro Guillem Ferrer, pintor, aparece residiendo en Morella y contratando el retablo de Arenys de Lledó (José 2003a, p. 152). En el caso que fuesen dos maestros distintos, no deja de ser significativo que el documentado en Barcelona conste como oriundo de Castellón, la demarcación donde se encuentra Morella.

16 Sánchez 1943, p. 22, 29-32. Cfr. José 2003a, p. 152.

17 A Pere Serra aún se le documenta en 1405, pero en 1408 su mujer ya consta como viuda (Madurell 1949-1952, X, p. 105, doc. 516).

18 En 1383 Ferrer realizó dos retablos para la iglesia de Ares del Maestrat (Castellón), uno dedicado a san Miguel, y el otro a san Antonio Abad. Cobró por ambos 880 sueldos (440 por cada uno), lo que demuestra que debían ser encargos poco importantes y de dimensiones reducidas (Sánchez 1943, p. 22 y 83, ap. VIII). En 1396 Ferrer trabajaba en un retablo destinado a la iglesia de Catí (Castellón) dedicado a san Antonio Abad, santa Bárbara y santa Águeda (José 2003a, p. 151).

19 Sobre Morella como foco pictórico en los siglos XIV y XV, véase José 2003a y Ruiz 2012.

20 De hecho, lo que hace Saragossa es volver a una ciudad en la que ya había residido unos años antes, pero de la que tuvo que irse debido a la Guerra de los dos Pedros (García Marsilla 2015). Sobre Llorenç Saragossa, véase también José 1979-1981 y Alcoy 2005f.

21 Véanse los documentos recogidos en Llonch 1967-1968; Gudiol-Alcolea 1986, pp. 59-60. También en Ruiz-Montolío 2008, pp. 127-128, con interpretaciones más actualizadas.

22 Post 1938, p. 743.

23 Sobre dicho retablo, véase Velasco-Ruiz (en prensa).

24 Ainaud 1964, p. 42.

25 Ruiz 1999b, pp. 20-21; Velasco 2007; Ruiz 2008; Miquel 2013a.

26 Calvo 1995.

27 Alcoy-Ruiz 2000; Ruiz 2005b, pp. 175-176.

28 José 2003a, pp. 153-157; José 2005.

29 Ruiz 2012.

30 José 2003a, pp. 157-167; José 2004a.

31 Alcoy-Ruiz 2000; Ruiz 2005b, pp. 175-176; Ruiz 2012. En fecha reciente, Matilde Miquel ha preferido utilizar la atribución tradicional al Maestro de Albocàsser, vista la disparidad de criterios existentes y el carácter no definitivo de las propuestas que se han efectuado (Miquel 2013b, Miquel 2013c y Miquel 2013d). Lo mismo puede afirmarse una tabla con la *Propuesta de matrimonio a santa Úrsula* del Musée Hyacinthe Rigaud de Perpignan, que también se ha preferido catalogar como obra del Maestro de Albocàsser (Daviron 2017a).

32 Ruiz 2012, pp. 79-84.

33 José 2004b, p. 210, 224 y 238-240.

34 Sobre el la pintura del Gótico Internacional en Valencia, véase el ya clásico trabajo de Heriard Dubreuil 1987. Véase también Gómez Frechina 2004b.

35 Miquel 2007; Miquel 2009.

36 El nuevo documento sobre Gonçal Peris se da a conocer en Aliaga 2016. Véase también Gómez Frechina 2004a y Gómez Frechina-Ruiz 2014, que antes de la aparición del documento defendían la existencia de un solo Gonçal Peris. También se ha pronunciado sobre el tema Llanes 2011, pp. 514-534, defendiendo la tesis de dos Peris diferenciados.

37 "A tenor de los documentos aportados en este estudio, la figura de Gonçal Peris queda desdibujada a favor de la su homónimo Sarrià. Intentar definir la personalidad pictórica del primero sin disponer, en este momento, de datos más concluyentes resulta aventurado" (Aliaga 2016, p. 51).

38 Llanes 2011, pp. 500-501 and 615-616, doc. 151.

39 Véase, en este sentido, el estudio de Ana Galilea sobre la tabla con el *Salvator Mundi* conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde se efectúa un estado de la cuestión sobre el asunto (Galilea 1995, pp. 116-125. Véase también Ruiz 2016, p. 44 y 83-84, que lo sitúa en el entorno de Jaume Mateu. Cfr. Miquel 2007, pp. 245-246.

40 Post 1950, pp. 320-323, fig. 124. Post había acuñado la personalidad del Maestro de Retascón previamente, aunque sin especificar que el retablo tenía compartimentos realizados por pintores diferenciados. Véase Post 1934, pp. 300-302, fig. 92; Post 1947, pp. 768-772, fig. 316.

41 Ruiz 2016, pp. 45-47.

42 El catálogo de obras del antiguo Maestro de Langa fue definido en 1947 por Post (Post 1947, pp. 778-783, figs. 320-323), y fue acrecentado por él mismo tres años después (Post 1950, pp. 318-323, figs. 122-123). Cfr. Gudiol 1971, pp. 76-77, cat. 108-115.

43 Mañas 1996, p. 54, docs. II y III.

44 Canellas 1988, pp. 129-130, docs. 995 y 1005. Cfr. Criado 2014-2016, pp. 168-169.

45 Véase Fernández 1970, p. 37. La referencia ha sido recuperada por Lacarra 2013, p. 418.

46 Lacarra 2012a; Lacarra 2012b.

47 Esteban 1975, p. 19, lám. VI; Mañas 2014, pp. 236-237, fig. 16.

48 Post 1930, p. 191, fig. 326; Gudiol 1971, p. 76, cat. 111.

49 Lacarra 2013.

50 *Pintura* 1980, pp. 98-99.

51 Sobre Blasco de Grañén, véase Lacarra 2004, así como las novedades que presentamos en Velasco 2015b. Véase también Macías 2013.

52 Sobre estas cuestiones, véase Velasco 2018c, pp. 75-89.

53 Sobre Lluís Dalmau y la *Virgen de los Consellers*, véase Molina 1999, pp. 173-228; Ruiz 2001; Ruiz 2005. Novedades sobre Dalmau en Gómez-Ferrer 2018.

54 El retablo se destinó a las *Casas del Puente*, denominación con la que se aludía en aquellos años a la sede del poder municipal zaragozano. Sobre este retablo y su circunstancia, véase Velasco 2014-2015.

55 Sobre Pere García de Benavarri, véase Velasco 2012a y Velasco 2015a.

56 Folch i Torres 1929.

57 La propuesta sobre estas obras aragonesas de primera época de García la formulamos en Velasco 2005-2006. Por el contrario, Macías prefiere mantener para la mayoría de ellas la antigua atribución al Maestro de Riglos (Macías 2013).

58 Sobre este conjunto, véase Velasco 2015a, vol. II, pp. 340-348, cat. 3, figs. 149-157.

59 Vicens Vives 1962, p. 533 and 653.

60 La tabla se conocía por fotografías antiguas (Macías 2013, vol. I, pp. 280-284, y vol. II, p. 531, figs. 176-177) y fue subastada en Barcelona en 2016 (La Suite, subasta del 30 de junio de 2016, lote 74). Sobre el retablo, véase Cabezudo 1957, p. 72; Canellas 1976, p. 417; Lacarra 1987, p. 319; Ibáñez-Andrés 2016, pp. 126-128 y 326-327, doc. 132.

61 Sobre Tomás Giner, véase: Lacarra 1979; Lacarra 1993; Lacarra 1998; Lacarra 2006; Lacarra 2015; Lacarra-Larsen 2004. Y contribuciones más recientes como Macías 2013, vol. I, pp. 217-361, vol. II, pp. 634-661, docs. 41-78.

62 Esta misma atribución figura en Casanova 2005, p. 62, fig. 23.

63 Post 1947, p. 880; Macías 2013, vol. I, p. 292. Ambos autores señalan que este compartimento con los dos santos, probablemente fue la tabla central de un retablo dada su simetría.

64 Gracias a Amparo López, conservadora del museo, por la atención recibida durante nuestra visita al Museo Lázaro Galdiano.

65 Camón 1951, p. 66.

66 Sobre la influencia de Bermejo en Aragón, véase Velasco 2018b. Una visión actualizada sobre la figura de Bermejo en Molina 2018.

67 Marías 2018.

68 Hay que suponer que en esa fecha Juan Ximénez ya había muerto, puesto que no aparece mencionado entre los herederos de Miguel Ximénez. El documento que nos habla de ello fue dado a conocer por Balaguer 1950, p. 16.

69 Velasco 2015b, p. 199, fig. 3.

70 Nash 2011, 284-296. Sobre las nuevas atribu-

ciones a Juan Ximénez. Véase Velasco 2015b, pp. 199-204.

71 Las tablas se subastaron el pasado 26 de octubre de 2016 (lote 1415).

72 Post 1941, pp. 472-482.

73 Una fotografía con vista completa del retablo de Huesa del Común en Cabré 1911, vol. IV, fig. 412 (también en Instituto del Patrimonio Cultural de España, fondo Juan Cabré, Cabré-2760 yCabré-5109). Véase también Sebastián 1967, fig. 22, 26-27 y 30. Sobre el retablo de Torralbilla, véase Lacarra 1990.

74 Daviron 2017b.

75 Post las atribuyó al Maestro Arnoult (Post 1941, pp. 218-220, fig. 99), aunque es evidente que su estilo no tiene que ver con el resto de obras relacionadas con dicho maestro. La tabla de la Coronación aparece estudiada en Lacarra 1988, aunque con una equívoca filiación a Tomás Giner. Sobre el conjunto, véase Macías 2013, vol. I, p. 226 y 251-256, vol. II, fig. 166-168, con atribución a un maestro anónimo aragonés.

76 Post 1941, pp. 478-479.

77 Morales 2009. Sobre Juan de Bonilla, véase también Marías 2018, p. 353.

78 Camón 1966, p. 545.

79 Sebastián 1967, pp. 44.

80 Sobre la pintura tardogótica en Castilla, remitimos a la síntesis reciente de Silva 2018, donde se recoge la bibliografía fundamental sobre la cuestión.

81 Silva 2012.

82 Campbell 2015.

83 Martens 2010.

84 Sobre el modelo pictórico flamenco y su contexto en la época de los Reyes Católicos, remitimos al ya clásico estudio de Yarza 1993.

85 Pérez-Miquel 2018.

86 Jover-Alba-Gallo 2016; Carrero 2017; Carrero 2018.

87 Pérez-Miquel 2018, p. 310; Anaya et al. 2018, pp. 390-391.

88 Pérez-Miquel 2018, p. 309-310.

89 Gudiol 1955, p. 337.

90 Anaya et al. 2018, pp. 390-391.

91 Weniger 2018.

92 Hand-Coppel 2018.

93 Jover-Alba-Gallo 2016, p. 139.

94 Jover-Alba-Gallo 2016.

95 Pérez 2006; Miglio-Oliva-Pérez 2011.

96 Company 2006.

97 *Hernandos* 1998.

98 Deurbergue 2012, p. 12.

99 Gómez-Ferrer 2011-2012. Por nuestra parte, expusimos el complejo panorama historiográfico sobre la familia y sus miembros pintores en un estudio simultáneo al anterior (Puig-Velasco 2012), aunque incurriendo en algunos errores que han quedado resueltos gracias a la investigación de Gómez-Ferrer. En paralelo a estos trabajos se publicaba un estudio de Lorenzo Hernández Guardiola también monográfico sobre el pintor. Véase Hernández 2011.

100 Post 1935, pp. 359-387.

101 Post 1935, pp. 387-394.

102 Tramoyeres 1918, pp. 13-14; Farfán 1988.

103 Gómez-Ferrer 2011-2012, p. 83, fig. 1.

104 Véase, por ejemplo, Saralegui 1956, p. 278-281.

105 Por ejemplo, en Company 1991.

106 Gómez-Ferrer 2011, pp. 77-82.

107 Gómez-Ferrer 2011; Gómez-Ferrer 2011-2012, pp. 83-85, fig. 2.

108 Gómez Frechina 2006b.

109 Sobre estas cuestiones, Hernández 2011.

110 Véase un perfil biográfico actualizado de Macip en Puig-Company-Tolosa 2015, pp. 15-35.

111 Benito 1993; Benito-Galdón 1997.

112 Benito 1993, pp. 232-234; Samper 1994; Samper 2013.

113 Benito-Galdón 1997, pp. 27-28.

114 Company-Tolosa 1999a; Company-Tolosa 1999b. Véase una versión actualizada de la discusión en Hernández-Company 2006;Samper 2015, pp. 173-182.

115 Sobre dicha tabla, véase Benito-Galdón 1997, pp. 72-73.

116 Cebrián-Navarro 2017, p. 354, fig. 33.3.

117 Sobre esta obra, véase Gómez Frechina 2017, p. 30, fig. 9.

118 Véase el estudio ya clásico de Garriga 1986.

119 Bosch-Garriga 1998.

120 Sobre la pintura del siglo XVI en Tarragona, véase Mata 2005.

121 Gómez 2018.

122 Sobre dicho pintor, véase Post 1958, pp. 319-332 y, sobretodo, la revisión reciente de Mata 2005, pp. 225-234.

123 En este sentido, Joaquim Garriga veía en el conjunto la intervención de dos pintores distintos. Véase, Garriga 1992, p. 245.

124 Post 1958, pp. 341-358.

125 Estas dos tablas habían sido consideradas por Angulo como de una misma mano (Angulo 1944, p. 357).

126 Mata 2005, pp. 217-225.

127 Sobre Montoliu, véase Mata 2005, pp. 206-208.

128 Post 1958, p. 322.

129 Gómez 2018, p. 133.

130 Sobre Berruguete, véase Silva 2001.

131 Silva 2006a.

132 Sobre estas cuestiones, véase Silva 1996, p. 166.

133 Angulo 1955; Post 1966; Brasas 1985a; Fiz 2003; Mateo 2004; Fiz 2009; Pascual 2012; Velasco 2015e.

134 Gómez 2016; Velasco 2018d.

135 Post 1947, pp. 440-442, fig. 155.

136 Ceán Bermúdez 1800, p. 211; Láinez 1943, p. 42; Post 1947, p. 439.

137 Angulo 1937. Cfr. Mateo 1999, p. 299.

138 Post 1947, p. 445. Isabel Mateo también le atribuyó el retablo de Horcajo de la Sierra (Mateo 1991).

139 Post, poco después y siguiendo el parecer de Angulo, admitió que el *Retablo de Santa Marina* era, en realidad, una obra en colaboración de ambos maestros. Véase, Angulo 1945, p. 231 y Post 1950, p. 434. Las tablas que se atribuyen al Maestro Alejo-Maestro de Calzada son la decapitación de la santa y la escena en que ésta cuida el rebaño (Silva 1996, p. 174). En cuanto a Alejo, se trata del antiguo Maestro de Sirga, un pintor activo en la región de Palencia entre finales del siglo XV e inicios del siglo XVI. No existe unanimidad historiográfica entorno a él, pues mientras hay quien piensa que es un pintor diferente al denominado Maestro de Calzada (Post 1950, p. 434; Silva 1990, vol. III, pp. 908-911; Silva 1996), otros consideran que ambos integrarían una sola personalidad, como es el caso de Isabel Mateo (Mateo 2015). Los defensores de la primera opción consideran que el Maestro de Calzada (ca. 1500-1530) se habría formado al lado del Maestro Alejo (ca. 1485-1515). Personalmente, coincidimos con la segunda de las propuestas y preferimos considerarlos como un solo artista..

140 Post 1950, pp. 434-435, figs. 184-186. Cfr. Silva 1996, p. 168, nota 19; Sancho 1999, pp. 202-205.

141 Silva 1996, p. 168, n. 19.

142 Post 1966, pp. 404-405, fig. 175; Cienfuegos-Jovellanos 1999, pp. 231-232, fig. 3.

143 Silva 2006a, pp. 434-437.

144 Silva 2006a, p. 151

145 Sobre estos pintores, y sin ánimo de exhaustividad, véase Angulo 1937, Díaz Padrón 1985, Mateo 1999, Weniger 1999, Fiz 2001 y Fiz 2002.

146 Sobre el pintor y su amplio catálogo de obras, véase Martín González 1957; Caamaño 1970; Díaz Padrón 1971; Díaz Padrón 1974; Padrón 1983; Mateo 1984; Brasas 1985a; Padrón 1986; Brasas 1987; Padrón 1991; Brasas 1993; Brasas 1998-1999; Urrea 2000.

147 Sobre estas obras, véase Brasas 1985a, pp. 20-22, figs. 13 y 17-24.

148 Parrado 1998.

149 Brasas 1985a, pp. 9-10.

150 Brasas 1985a, p. 7.

151 Sobre el Maestro del Portillo, véase el trabajo reciente de Puig-Ballesté 2018.

152 Díaz Padrón-Padrón Mérida 1983, p. 217, fig. 48.

153 Koller Auktionen, *Old Master Paintings*, 29 de marzo de 2019, lote 3001.

154 Fernando Durán, 5 y 6 de julio de 2017 (lote 986) y 20 de marzo de 2019 (lote 914).

155 Alcalá Subastas, 27 y 28 de marzo de 2019, lote 861.

156 Subastas Isbilya, 20 y 21 de enero de 2016, lote 701.

157 Arte Subastas Bilbao, mayo de 2014, lote 295.

158 Ruiz 2010a, pp. 9-10.

159 On this subject, see Mateo 1983a.

160 Ruiz 2010a, pp. 19.

161 Post 1947, pp. 302-338 and Post 1966, pp. 388-398.

162 Gómez-Menor 1966, among others.

163 Mateo 1983b, además de los numerosos artículos de Isabel Mateo publicados *a posteriori* de la citada monografía en que dan a conocer obras inéditas del maestro, o aspectos novedosos sobre otras ya conocidas. Sin ánimo de exhaustividad, véase Mateo 1987, Mateo 1988 y Mateo 1994. Deben destacarse también las aportaciones previas de Pedraza 1976 y Cruz Valdovinos 1982.

164 Véase, por ejemplo, los estudios introductorios de Mateo 2010a y Fernández 2010. Posterior al catálogo de dicha exposición es el estudio de Marías 2017.

165 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo de la Guerra, Junta de Incautación del Tesoro Artístico, Actas de incautación, Actas de incautación de la Capilla del Obispo (Plaza Marqués de Comillas), sign. JTA 13/17.

166 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo de la Guerra, Servicio de Recuperación Artística, Expedientes de devolución, Expediente de devolución de la Capilla del Obispo y de la Parroquia de San Andrés Apóstol (Madrid), sign. SDPAN 290/42.

167 Guerra 2010; Moya 2008.

168 Vasallo-Pérez 2013.



Catálogo

Por una cuestión de brevedad, las fichas de las obras estudiadas omiten en la medida de lo posible las informaciones relativas a la vida y trayectoria de cada uno de los autores. Las mismas se presentan de forma conjunta en el ensayo introductorio con que se inicia este catálogo.

1



GUILLEM FERRER (ca. 1372-1417/1418)

Dos escenas de la vida de san Antonio Abad

Morella, Castellón, hacia 1375-1390
Temple sobre tabla
92,5 × 103,6 cm

PROCEDENCIA:
París, colección particular (al dorso, etiqueta del s. XIX algo oscurecida en la que puede leerse: "Monsieur Joseph […] rue […] 46, Paris"); Suiza, colección particular, hasta 1995; Suiza, colección Dr. Gaudenz Freuler, hasta 2015.

BIBLIOGRAFÍA:
Gudiol-Alcolea 1986, p. 69, cat. 179, fig. 333; Barniol 2013, pp. 330-331, fig. 51; Velasco-Ruiz (en prensa).

Nos hallamos ante dos coronamientos de calle lateral de retablo que en un momento indeterminado del siglo XIX formaban ya parte de una colección parisina, según reza una etiqueta en la parte posterior de uno de ellos. No se vuelve a tener rastro de los mismos hasta 1995, cuando fueron vendidos por parte de un coleccionista suizo. Permanecieron en dicho país hasta 2015, cuando nuevamente fueron vendidos después de pertenecer a la colección del Dr. Gaudenz Freuler. La primera y única mención historiográfica sobre dichas tablas la debemos a Gudiol y Alcolea, que las publicaron en 1986 como obra de un maestro anónimo activo en Cataluña, próximo al Maestro de Rubió y al Maestro de Torà[1].

Ambas tablas muestran sendos episodios de la vida de san Antonio Abad. En la primera de ellas vemos al santo ofreciendo limosna a un grupo de necesitados. El santo que aparece caracterizado como un hombre joven e imberbe, va nimbado. Se le ha emplazado en medio de la composición, con túnica de color granate y un rico manto azul oscuro con decoraciones vegetales en el exterior, y rojo por la parte interna. Sostiene dicha pieza de ropa con su mano izquierda dando lugar a la formación de una suerte de bolsa donde se guardan una serie de monedas, que son las que está repartiendo entre los pobres que le rodean, tres hombres y una mujer. Uno de ellos, que muestra el brazo extendido y con diversas monedas en la palma de su mano, es un tullido con una pierna amputada y numerosas heridas en la otra. Al fondo, una serie de muros en disposición prismática intentan ofrecer un entorno espacial verosímil al episodio, lo mismo que el artesonado del techo.

La siguiente escena muestra al santo predicando desde un púlpito y dirigiéndose a un nutrido grupo de mujeres y hombres que aparecen sentados. La mayoría de ellos visten ricamente, y los dos personajes masculinos de primer término sostienen sendas espadas. El santo, que se dirige a su público efectuando ostensibles gestos con ambas manos, viste el hábito talar propio de la orden de los antonianos, luce la "tau" en el pecho y se le ha caracterizado como un anciano de barba y cabellos blancos. Al fondo, volvemos a encontrar una estructura mural similar a la del compartimento anterior, aunque de configuración plana y con tres rosetones de tracería calada.

La iconografía, formato y estilo de las tablas demuestran que formaban parte del mismo retablo que dos compartimentos conservados antiguamente en la colección George F. Harding Jr. de Chicago[2]. El primero muestra una escena donde san Antonio Abad y san Pablo de Tebas (también conocido como san Pablo ermitaño) son alimentados por un cuervo, mientras que el segundo representa a san Antonio atormentado por los demonios. Dichas tablas (56 × 46 cm, cada una) han sido subastadas un par de veces en fecha reciente (Christie's, New York-Rockefeller Plaza, 26 de enero de 2005, lote 276; Dorotheum, Viena, 24 de abril de 2018, llote 3) (Fig. 1)[3]. Todas ellas debían integrar un interesante ciclo iconográfico compuesto, seguramente, por seis escenas narrativas dedicadas al ciclo antoniano, además de la tabla principal con *San Antonio Abad*, una tabla rematando la calle central (quizás con la *Crucifixión*), y una predela seguramente con imágenes de santos y santas.

A parte del idéntico estilo y la correspondencia de medidas, existe un pequeño detalle que certifica la pertenencia de los cuatro compartimentos a un mismo conjunto. Nos referimos a la sucesión de estrellas estampilladas que encontramos en la parte inferior de los compartimentos de remate y en la parte superior de los dos compartimentos subastados, realizadas seguramente con un cuño metálico. Otro aspecto que corrobora la procedencia conjunta es el hecho que hayan sido manipulados de forma semejante. Las

1 Gudiol-Alcolea 1986, p. 69, cat. 179, fig. 333.

2 Post 1941, pp. 565-566, fig. 261; Gaya 1958, p. 293, cat. 2524-2525; Ruiz 2012, pp. 38-41.

3 Damos noticia de la reaparición de las tablas y su pertenencia al mismo conjunto que las dos que aquí estudiamos en Velasco-Ruiz (en prensa).

tablas con el reparto de las riquezas de san Antonio entre los pobres y el episodio de la prédica se presentan unidas, evidenciándose que fueron ligeramente mutiladas, una por la parte derecha y la otra por la izquierda. Una moldura dorada actua de nexo de unión entre ambas. Las de la antigua colección Harding, por su parte, también fueron recortadas. La de *San Antonio atormentado por los demonios* muestra, a la derecha, una segunda representación del santo arrodillado, en posición de rezo aunque sin dirigirse a nadie. Según el relato hagiográfico, después de haber sido apaleado por los demonios, se le apareció Dios, por lo que en este compartimento es evidente que falta la imagen divina, que debió ser cortada en un momento indeterminado[4]. En cuanto a la escena del cuervo alimentando a san Antonio y san Pablo de Tebas, vemos que el espacio existente detrás del primero es inferior al que hay detrás del segundo, lo que demuestra que la tabla fue serrada por la parte izquierda.

Por cronología y coincidencia de escenas, el paralelo iconográfico más evidente es el del *Retablo de san Antonio Abad* conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) (inv. 45854) atribuido al Maestro de Rubió[5]. una obra que, además, debe incluirse en el mismo contexto cronológico y artístico. En este sentido, el retablo del museo barcelonés incluye tres de las cuatro escenas aquí analizadas, incluyendo la poco habitual del cuervo, que encuentra su fuente textual original en la *Vida de San Pablo de Tebas* escrita en el siglo IV por San Jerónimo, y que se divulgó en época medieval a través de otras fuentes como la *Leyenda Dorada* de Iacoppo da Varazze[6]. Otro retablo catalán de cronología y contexto estilístico similar donde encontramos algunas de las escenas que nos ocupan es el atribuido a Jaume Ferrer I (otros lo relacionan con Pere Teixidor), procedente del área de Lleida y que a principios del siglo XX se encontraba en el mercado parisino[7].

En cuanto al episodio de san Antonio repartiendo sus riquezas, corresponde al período pre-eremítico del santo, y de ahí que aparezca con una apariencia tan distinta de la que vemos en la segunda tabla que nos ocupa. Se trata de una escena donde se destaca la vida ejemplar de Antonio, como preludio a la vida ascética y de privaciones que caracterizarán su etapa como ermitaño. Se muestra el momento en que el santo abandona sus lazos con el mundo y los placeres terrenales y abraza el ascetismo, y la fuente textual más antigua que lo recoge es la *vita* que escribió san Atanasio. Es el único episodio pre-eremítico, además, que aparece en los ciclos pictóricos catalanes dedicados al santo[8]. Lo encontramos en otros retablos catalanes, como los ya citados del Maestro de Rubió y Jaume Ferrer I, y acostumbra a dar inicio al ciclo iconográfico en los retablos respectivos. Es seguro, por tanto, que esta escena era la primera del ciclo del retablo que nos ocupa, por lo que debemos concluir que se localizaba en el compartimento superior de la calle lateral izquierda del retablo, y de ahí su formato triangular, a manera de remate.

Más excepcional es la escena de la *Predicación de san Antonio Abad*, de la que el ejemplar que comentamos es el único caso conocido en el contexto catalán. Según Barniol, podría tratarse de una escena genérica, sin correspondencia con ninguna de las narradas en el texto de Atanasio, o bien la prédica contra los arrianos en Alejandría, en la que se produjeron diversos hechos milagrosos. Los paralelos iconográficos del episodio los hemos de buscar fuera del contexto hispano, concretamente, en algunos manuscritos italianos, así como en las pinturas murales de Santa Marie delle Grazie de Gravedona (1509), o las de San Miro de Sorico (1526), en la Lombardía[9].

En cuanto al estilo, nos hallamos ante los restos de un retablo claramente adscribibles al período italogótico de la pintura en la Corona de Aragón, que dominó la segunda mitad del siglo XIV. Su autor es alguien muy cercano o que conoce los trabajos de los hermanos Serra, el principal taller de producción de retablos de la Corona de Aragón durante la segunda mitad del siglo XIV. El estilo de las tablas obliga a que dirijamos la mirada hacia la pintura producida en el obispado catalán de Tortosa, ubicado en la zona meridional de Cataluña, y que se adentra en la actual provincia de Castellón, en la comarca del Maestrazgo. En esa zona, uno de los principales focos pictóricos lo hallamos en la localidad de Morella (Castellón), alrededor de la cual trabajaron pintores como el Maestro de Torà, el Maestro de Cinctorres o el Maestro de Albocàsser. Tal como explicamos en el estudio introductorio del presente catálogo, la pintura producida en Morella entre finales del siglo XIV e inicios del siglo XV ha generado un panorama historiográfico muy complejo donde se sobreponen y enfrentan diferentes

4 Así lo apunta Barniol 2013, p. 252 y 258. Significativamente, cuando Post las dio a conocer hablaba de "a panel in the Harding Collection at Chicago, depicting [...] without separation into panels, two scenes from the story of St. Anthony Abbot" (Post 1941, p. 565). Es decir, en ese momento las tablas se hallaban unidas, por lo que la modificación que apuntamos debió producirse en un momento posterior a la publicación de Post.

5 Gudiol-Alcolea 1986, p. 68, cat. 173, fig. 322.

6 Barniol 2013, pp. 268-269 y 271-273.

7 Ruiz 2005a, pp. 146-148.

8 Sobre la iconografía del episodio, véase Barniol 2013, pp. 222-226.

9 Barniol 2013, pp. 265-268, que comenta con detalle la excepcionalidad de la tabla que aquí estudiamos.

teorías acerca de la identificación de los maestros anónimos que acabamos de citar, que tienden a asociarse con Guillem Ferrer y Pere Lembrí[10].

La atribución a Guillem Ferrer por parte de Francesc Ruiz de los dos tablas de la antigua colección Harding[11], obliga a relacionar con este pintor las dos que aquí estudiamos. En todas ellas no se aprecia todavía la influencia del Estilo Internacional, por lo que deberíamos considerarlas anteriores al *Retablo de la Virgen, San Juan Bautista y San Pedro* del Museu Maricel de Sitges, que también ha sido atribuido a Ferrer y que se ha fechado hacia 1390-1400[12]. Esa misma cronología se ha dado a otro de los conjuntos que se atribuyen a Ferrer, los compartimentos de un retablo disperso dedicado a la Virgen considerado en su momento procedente de Torà (Lleida), aunque hoy se sabe que en realidad se pintó para alguna localidad de la zona de Morella[13]. En ellos, el Estilo Internacional ya se hace más presente. Dentro del mismo contexto se han situado dos tablas dedicadas a la *Natividad* y el *Traslado del cuerpo de María* conservadas en colecciones privadas. La segunda, antiguamente en la colección Esclasans de Barcelona[14], ha aparecido últimamente en el mercado (Ansorena, Madrid, subasta de octubre de 2014; después, Galería De Backker, Hoogstraten, Bélgica). Finalmente, Antoni José Pitarch ha atribuido a Guillem Ferrer un fragmento de una *Santa Cena* de la antigua colección de Edith Bennett de Washington[15].

10 Véase el apartado correspondiente del estudio introductorio, donde citamos la bibliografía correspondiente.

11 Ruiz 2012, pp. 38-40.

12 José 2005; Velasco-Ruiz (en prensa).

13 Ainaud 1964, p. 42; José 2003c; Velasco 2007; Ruiz 2008; Miquel 2013a.

14 Velasco 2017a, pp. 207-208.

15 Post 1953, pp. 374-376, fig. 155; José 2003a, p. 155; José 2005.

2



MAESTRO DE ALBOCÀSSER (¿Pere Lembrí?) (doc. 1399-1421)

Resurrección de un joven

Morella (Castellón) o Tortosa (Tarragona), hacia 1400-1420
Temple sobre tabla
90 ⋕ 62 cm

PROCEDENCIA:
Colección Messimy, París; Bacri Frères, París, 1925; L. V. Randall, Montreal; colección particular, Montreal.

BIBLIOGRAFÍA:
Exposition 1925, cat. 126; Post 1935, pp. 569-571; Gaya 1958, p. 316, cat. 2796-2799; Gudiol-Alcolea 1986, p. 110, cat. 322, fig. 581; José 2003b, p. 354; José 2004a, p. 32; José 2004b, pp. 264-269; Herman 2015a.

MAESTRO DE ALBOCÀSSER (¿Pere Lembrí?) (doc. 1399-1421)

Santo franciscano junto a mujer santa

Morella (Castellón) o Tortosa (Tarragona), hacia 1400-1420
Temple sobre tabla
66 ⋕ 10 cm, cada uno

PROCEDENCIA:
Colección Messimy, París; Bacri Frères, París, 1925; probablemente, Manuel González, Madrid; colección particular, España.

BIBLIOGRAFÍA:
Exposition 1925, cat. 126; Post 1935, pp. 569-571; José 2004b, p. 32; Herman 2015a, p. 17, fig. 6.

Nos encontramos antes tres tablas de un mismo pintor de las que desconocemos si pudieron pertenecer a un mismo retablo. La primera de ellas muestra un episodio de la leyenda hagiográfica de San Pedro, la *Resurrección de un joven*, según se narra en la *Leyenda Dorada* de Iacoppo da Varazze. En la composición vemos una especie de estancia con una cama rodeada de dos *cofres ferrats* de apariencia aterciopelada, similares a algunos ejemplos conservados y conocidos a través de la documentación. El lecho se dispone de forma oblicua, y en él se encuentra un joven irguiéndose, justo en el momento en Pedro, acompañado de Pablo, realiza el milagro, que se visualiza a través del gesto que efectúa con su mano derecha. Ambos apóstoles sostienen sendos libros y visten elegantes túnicas y mantos de contrastados colores y abundantes pliegues curvos. Justo detrás de ellos aparecen cuatro personajes masculinos, y la muralla de una ciudad, incluyendo una torre. Uno de estos personajes es Simón el Mago, que permanece alejado de la cama, detrás de Pablo. En la parte de la estancia donde sucede el hecho milagroso se hallan diversas mujeres. Dos de ellas juntas las manos en señal de respeto y devoción ante lo que está ocurriendo, mientras una tercera se arrodilla. El compartimento conserva parte de su mazonería dorada original en la parte superior, compuesta por un arco conopial polilobulado en su interior, recorrido exteriormente por frondas y rematado por un florón. Este último monta sobre un friso de formas concéntricas con tetralóbulos en su interior.

Lo representado en la tabla se recoge en la *Leyenda Dorada* de Iacoppo da Varazze, en el marco de las múltiples disputas que Pedro

mantuvo con Simón el Mago[16]. En una de estas situaciones Simón comenzó a jactarse de que podía resucitar a los muertos, y como ese mismo día había fallecido un joven, retó a Pedro a demostrar quien de los dos era capaz de devolverlo a la vida. Una vez en la estancia donde yacía el joven muerto en una cama, Simón, con encantamientos y artimañas hizo creer a los asistentes que el muerto había movido la cabeza y que, por tanto, lo había resucitado. Pedro, incrédulo, dijo que si el difunto había resucitado debía levantarse y moverse, pero evidentemente el joven no lo hizo. El apóstol obligó a Simón el Mago a separarse de la cama para que no pudiera hacer uso de sus artimañas, y el muerto permaneció inmóvil. Acto seguido, Pedro oró y, de forma imperativa, gritó al joven que se levántese y camine y así sucedió, pues el joven se incorporó de la cama y comenzó a caminar. En el compartimento que estudiamos se ha representado, precisamente, el momento en que el joven se incorpora y vemos, además, como Simón aparece apartado, justo detrás de Pablo. Le identificamos porque luce en su cabeza un bonete negro, que también lleva en otros dos compartimentos que formaron parte del mismo retablo, la *Caída de Simón el Mago* y la *Crucifixión de Pedro*.

En cuanto a las otras dos tablas, se trata de dos montantes de las entrecalles de un retablo con la representación de un santo franciscano y de una santa, de difícil identificación por no presentar evidencias en los atributos. En cuanto al primero, podría tratarse de san Francisco o san Antonio de Padua. El personaje aparece de cuerpo entero, viste el hábito de la orden con capucha, va tonsurado y no lleva nimbo. Sostiene un libro de cubiertas rojas con su mano izquierda, mientras que la derecha aparece velada por la manga del hábito. Este cae formando pliegues muy rectilíneos, y aparece ligado a la cintura por el habitual cordón blanco anudado típico de la orden. En la parte baja, sobre una suerte de pavimento rojizo apenas insinuado, vemos ligeramente los pies del santo, que calza sandalias.

La santa del segundo montante viste túnica verde con decoraciones de brocado y manto rojo. Sostiene un libro de cubiertas azules y cortes dorados con su mano izquierda, mientras con la derecha realiza un gesto de difícil interpretación. No le vemos los pies, que reposan sobre un fondo blanco de apariencia transparente. Ambos montantes conservan la lámina de oro y la crestería superior rematada por un florón, por encima de la cual aún se aprecian restos del punzonado que se localizaba en las partes más extremas, que fueron recortadas. El punzonado aparece también en el interior del arco que da cobijo a los santos, en su parte superior, así como en el extremo inferior, una zona que también fue recortada en ambos casos. Finalmente, vemos en ambas tablitas que las figuras se sobreponen a las molduras, de acuerdo a una costumbre habitual en los pintores del gótico internacional, como detectamos en otra obra del presente catálogo, el *San Pedro* atribuido a Martín del Cano (cat. 4).

En 1925 la Galería Bacri Frères de París era propietaria de ocho compartimentos de retablo y cinco entrecalles con dos representaciones de santos en cada una de ellas. Las tablas se publicaron en el catálogo de una exposición organizada en el Hôtel Jean Charpentier de París, incluyendo una fotografía de conjunto. Dicha imagen es interesante porque en ella aparecen los tres compartimentos descritos[17]. Cuatro de las tablas estaban dedicadas a san Pedro (*Resurrección de un joven*, *Caída de Simón el Mago*, *Crucifixión de san Pedro* y *Descendimiento de la cruz de san Pedro*), dos más a san Miguel (*Aparición de San Miguel en Castelsantangelo* y *Milagro del Mont Saint-Michel*), y los dos últimos a una escena de bautismo y la *Resurrección de los muertos*. Posteriormente, el conjunto se disgregó. A parte, en el montaje vemos que se incluían diez fragmentos de montante, entre los cuales se hallaban los dos que nos ocupan.

A la vista de la fotografía de 1925 y de la temática de las tablas (Fig. 2 del estudio introductorio), es evidente que se trataba de un conjunto facticio integrado por compartimentos procedentes de diferentes retablos. En el momento de su publicación por Post, el profesor norteamericano pensó que se trataba de los restos de un retablo dedicado a san Pedro y san Miguel, al que también pertenecían cinco tablas más propiedad de otra galería parisina (E. Eymonaud), igualmente montadas en un retablo de configuración facticia[18]. Investigaciones posteriores llevadas a cabo por Antoni José Pitarch han puesto sobre la mesa la posibilidad que los ocho compartimentos de los Bacri pertenecieron a tres retablos diferentes, dedicados a san Pedro, san Miguel y al Credo de los Apóstoles, junto a otras tablas conservadas en diferentes museos y colecciones de todo el mundo[19].

En cuanto a los dos fragmentos de montante con las representaciones de dos santos, hemos visto que formaban parte del

16 Vorágine 1982, vol. I, p. 350.

17 Exposition 1925, cat. 126. Reproducida en Herman 2015a, p. 17, fig. 6.

18 Post 1935, pp. 569-571. Fue Post quien señaló que los compartimentos propiedad de los hermanos Bacri habían pertenecido previamente a la colección Messimy de París. En cuanto a los compartimentos de Eymonaud, véase una fotografía con todos ellos en José 2004, p. 33.

19 José 2003b; José 2004b, pp. 206-221, 238-263 y 264-277.

montaje de anticuario propiedad de los hermanos Bacri en 1925. Si prestamos atención a la fotografía que lo certifica, y de acuerdo al formato de los montantes en otros retablos del mismo pintor, veremos que ambos fueron serrados por la parte superior e inferior. Por otro lado, a la vista de las grandes similitudes de estilo, dimensiones, punzonados y del tipo de carpintería, es difícil establecer a cual de los retablos reconstruidos por el profesor José pertenecían. Se dan semejanzas, además, con los montantes del retablo de los santos Juanes de Albocàsser, aunque es evidente que no pertenecieron a él[20].

Previamente a su llegada a París, y antes de 1907, estos hipotéticos tres retablos y un cuarto dedicado a la Virgen, pasaron de forma simultánea por el mercado barcelonés[21]. El hecho de que tablas de varios retablos de un mismo autor llegasen a Barcelona en un mismo momento, además de las importantes semblanzas en la mazonería de todas ellas, o la igualdad en las dimensiones, podrían indicar que todas ellas fuesen originarias de una misma iglesia[22], desconocida, de la zona del Maestrazgo (Castellón). Se trata de la zona preferente de actuación del autor de los mismos, el Maestro de Albocàsser, a quien determinados especialistas identifican con el pintor Pere Lembrí; otros autores no aceptan la propuesta.

Otra opción que convendría no descartar es que algunos de estos retablos reconstruidos hipotéticamente por José pudiesen haber formado parte, en realidad, de un retablo de tipo múltiple similar al que aún se conserva en la catedral de Tarazona (Zaragoza), dedicado a los santos Lorenzo, Prudencio y Catalina, obra del pintor Juan de Leví de hacia 1403-140823. Un argumento que podría dar credibilidad a esta hipótesis es que los supuestos conjuntos dedicados a san Miguel, la Virgen el Credo de los Apóstoles y san Pedro, todos ellos, veían coronadas sus calles laterales con profetas. De todos los compartimentos con profetas conocidos, el único que se repite es Ezequiel, que aparece en el *retablo de San Miguel* y en el del *Credo de los Apóstoles*[24].

La *Resurrección de un joven* es uno de los nueve fragmentos conservados del supuesto retablo dedicado a san Pedro. A la vista de las tablas conservadas y de la reconstrucción propuesta, se trataba de un conjunto de grandes dimensiones que superaba los seis metros de altura. El resto de escenas conservadas del ciclo dedicado a Pedro son la *Vocación de Pedro* y el profeta Isaías (Nueva York, Hispanic Society of America), *Cristo lavando los pies a Pedro* (paradero desconocido), *Encarcelamiento de Pedro* (paradero desconocido), *Quo Vadis* y el profeta Abacuc (paradero desconocido), la *Caída de Simón el Mago* (Springfield Museum of Art), la *Crucifixión de san Pedro* (Barcelona, colección Antoni Tàpies), el *Descendimiento de la cruz de san Pedro* (Montréal, Musée des Beaux-Arts) y la de los *Pelegrinos ante la tumba de san Pedro y san Pablo* (Museo de Bellas Artes de Castellón)[25]. Hay que suponer, por tanto, que episodios como la *Oración en el Huerto*, la *Negación de Pedro*, la *Entrega de las llaves*, o *San Pedro "in cathedra"* pudieron completar el ciclo iconográfico. A partir de las tablas conocidas, José ha establecido que debía tratarse de un retablo de cinco calles con un total de doce o dieciséis escenas. La calle central debía mostrar la representación central del santo, una tabla intermedia y el remate con la *Crucifixión*. Nada sabemos de la predela, pero sí, en cambio, de los montantes de separación de las calles con representaciones de santos, de los que se conocen algunos, y también de los profetas que remataban las calles laterales, de los que se tiene conocimiento de dos de ellos[26].

En el marco de la propuesta de reconstrucción del retablo efectuada por el mencionado especialista, la *Resurrección de un joven* se ha emplazado en la calle interior del costado derecho del retablo, justo antes de la *Caída de Simón el Mago*, en el tercer nivel de escenas contando desde la parte baja. La localización es completamente lógica, ya que la escena que nos ocupa forma parte del ciclo protagonizado por Pedro y Simón, y de ahí la cercanía entre ambas escenas. Ello obliga a rechazar la propuesta alternativa de Nicholas Herman, quien equívocamente identificó el episodio con la *Resurrección de Tabitha* y propuso emplazar el compartimento en el lado izquierdo del retablo, junto a otras escenas previas del ministerio de Pedro[27].

20 José 2004b, p. 188.

21 Parece ser que las tablas llegaron a Barcelona entren, a la vista de algunas etiquetas que aún permanecen adheridas en la parte posterior de unos compartimentos conservados en la Hispanic Society of America. Véase, José 2004b, p. 210, 224 y 238-240.

22 Herman 2015a, p. 19.

23 Sobre dicho retablo, véase Retablo 1990 y Ainaga 1997-1998.

24 Reproducidos en José 2004b, p. 215 y 251.

25 Hasta 2004, esta tabla se conservó en el Museum Spaans Gouvernement de Maastricht, donde fue adquirida por la Generalitat Valenciana, junto a una segunda tabla con la Dormición de la Virgen (Miquel 2013c).

26 Sobre las tablas, su peripecia en el mercado de arte, su localización actual y la reconstrucción hipotética del conjunto, véase José 2003b y José 2004b, pp. 264-277.

27 Herman 2015a, p. 20.

3



GONÇAL PERIS SARRIÀ (ca. 1380-1451)

Jesús apedreado en el Templo

Valencia, hacia 1425-1435

Temple sobre tabla

84,7 ⌗ 54 cm

PROCEDENCIA:

Colección Mateu, Barcelona; colección Golobart, Barcelona; colección particular, Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA:

Ruiz 2015, pp. 19-22.

La tabla muestra una escena muy poco habitual en los ciclos iconográficos cristológicos, la *Lapidación de Jesús en el Templo*. Vemos al Hijo de Dios situado en una especie de parapeto a manera de púlpito. Viste una túnica azulada que forma elegantes pliegues en la manga, y una túnica azul oscuro que le cubre casi completamente el cuerpo. En la cabeza luce un nimbo realizado con pan de oro que presenta delicados motivos vegetales en su interior, punzonados, además de un perfil exterior negro reforzado con una serie de puntos blancos.

Jesús alza su mano derecha y se dirige a la multitud de personajes masculinos que se agolpan de forma piramidal en el interior del templo donde sucede la acción. Los que aparecen en la fila posterior están sentados en un banco corrido de forma semicircular. La mayoría de ellos van ricamente vestidos con mantos dorados de brocado, turbantes y tocados que les identifican como judíos. Esa misma condición se pone de manifiesto en los rostros, algunos de ellos de perfil exagerado, con narices prominentes y expresiones un tanto grotescas. Sus caras y gestos de enfado y desacuerdo también evidencian el rechazo que les produce lo que les explica Jesús, que deriva en una crispación que se materializa en un lanzamiento colectivo de piedras. Algunas de ellas ya sobrevuelan la escena y están a punto de impactar en el cuerpo de Jesús, mientras que otras todavía permanecen en las manos de los que las lanzan. La arquitectura es de configuración irreal, a partir de una especie de galería cubierta que se sostiene una de sus esquinas por una esbelta columna rematada con un capitel. El interior presenta diferentes tramos cubiertos con algo parecido a arcos diafragmáticos.

La tabla conserva su mazonería dorada original. La integra una moldura inferior sobre la que apoyan dos bases de las que arrancan sendas columnillas integradas por *redortas* triples que adquieren apariencia de columna helicoidal. Las columnas rematan en capiteles sobre les cuales se apoyan dos pináculos de sección arquitectónica y un arco conopial rematado por un florón y decorado exteriormente por frondas. El arco presenta en el extradós diversos arcos polilobulados de los que también nacen frondas en sus juntas de unión. El espacio interior que delimitan esos arcos aparece decorado con lámina metálica de oro que muestran motivos vegetales punzonados. El amplio extradós del arco muestra un friso de arcos apuntados con forma lanceolada sobre los que se adhieren rombos cruciformes que aparecen insertados en los espacios de unión. El interior de dichos arcos aparece decorado con pan de oro sobre el cual se aplicó una decoración esgrafiada en azul, Finalmente, el remate del compartimento lo integra una moldura acanalada a la que se añadió el perfil más exterior coincidiendo con alguna restauración antigua.

En cuanto a la iconografía, ya hemos llamado la atención sobre la rareza del tema representado. Con todo, no fue la única ocasión en que Gonçal Peris lo representó. En este sentido, también lo encontramos uno de los compartimentos de la predela del *Retablo de la Trinidad* de la Comunidad de Agustinas de Rubielos de Mora (Teruel), de hacia 1435-1440[28], escena que ha sido puesta en relación con la tabla que aquí estudiamos[29]. Sin duda, en ambos casos nos encontramos ante el mismo episodio, puesto que se dan múltiples coincidencias compositivas. Una de las escasas variaciones es la inclusión de un apóstol nimbado en el compartimento de Rubielos de Mora. En este caso el episodio se identificó como *Jesús ante el Sanedrín*, la asamblea o consejo de sabios propio de la sociedad judía. En el discurso del retablo de Rubielos la escena se ubicó antes del *Lavatorio de los pies*, de la *Santa Cena* y el *Arresto de Cristo*, lo que ha dado pie a interpretar que, tanto en el retablo como en el compartimento que estudiamos, se está representando un hecho anterior a la Pasión y a descartar, de paso, que se trate del episodio de *Cristo ante el Sanedrín* (Mt, 26: 57-75; Mc 14, 53-65; Lc 22, 66-71; Juan 18, 12-14, 19-24) que, como es sabido, ocurrió después de la Santa Cena y del Prendimiento de Jesús. Además, ninguno de los evangelios

28 Ruiz-Montolío 2008. Sobre dicho retablo, véase también Montolío 2018.

29 Ruiz 2015, p. 20.

canónicos afirman que los miembros de dicho tribunal arrojasen piedras a Cristo en su comparecencia. En cambio, de forma verosímil, se ha propuesto que esté representando alguno de los dos pasajes narrados por Juan (Jn 8, 58-59; Jn 10, 30-33) en que Jesús se hallaba en el Templo disputando con los judíos, que le amenazaron con lanzarle piedras por blasfemo. Ello no ha impedido considerar que el compartimento en cuestión encabezase narrativamente una predela de retablo dedicada completamente a la Pasión[30].

La tabla fue dada a conocer por Francesc Ruiz no hace demasiados años como obra inédita del pintor valenciano Gonçal Peris Sarrià[31]. La tradición del mercado anticuario ha recogido que perteneció a la antigua colección Mateu (Barcelona), cuestión que hoy confirmamos gracias a la localización de un par de fotografías de la misma en el Institut Amatller d'Art Hispànic[32]. En dicha colección se conservaban otras obras interesantes de Peris, como un *Nacimiento de la Virgen* publicado en su momento por Saralegui (Fig. 1)[33]; y dos tablas con escenas de la vida de san Bartolomé, antiguamente relacionadas con Pere Nicolau, pero hoy consideradas dde Gonçal Peris Sarrià y taller, también dadas a conocer por el mencionado especialista[34]. La nuestra mantiene interesantes vínculos con la primera, no solo a nivel de estilo y dimensiones (71 × 60 cm), sino también en la mazonería, que muestra motivos arquitectónicos muy similares. Desde los tiempos de Saralegui se ha considerado que las tres tablas de la colección Mateu pudieron formar parte de un retablo dedicado a la Virgen y san Bartolomé, cuya tabla central, con la imagen del santo, hoy se conserva en el Worcester Art Museum[35]. Con todo, es significativo que la que aquí estudiamos no fuese citada por Saralegui junto a las anteriores, lo que podría indicar que, o bien el experto no tuvo acceso, o que entró *a posteriori* en dicha colección y que no debía proceder del mismo conjunto que las anteriores[36].

Al proponer Ruiz que el compartimento formase parte de una predela[37], y al comparar su mazonería con la de los que integran la predela del retablo mayor de la antigua iglesia parroquial de Rubielos de Mora, obra también de Gonçal Peris[38], el autor llegó a la conclusión que debía formar de un retablo de grandes dimensiones, lo que se confirma con las dimensiones de la tabla. Su pertenencia a una predela parece confirmase por una cuestión que relativa a la estructura del compartimento. Está integrado por cinco tablones ensamblados a unión viva de manera horizontal, que era el sistema habitual de ensamblaje de tableros en los bancales, mientras que en los compartimentos del cuerpo superior se acostumbraban a unir de forma vertical. Desde el punto de vista técnico debe añadirse que debió ser coincidiendo con la restauración mencionada que se le añadieron los dos barrotes de la parte posterior dispuestos verticalmente en los laterales, para así contrarrestar los movimientos y dilataciones de los tableros. En las juntas todavía se detectan importantes restos de la mezcla de yeso y fibras vegetales que se aplicaron para amortiguar los movimientos de la madera, de acuerdo a un sistema técnico habitual en la construcción de retablos en la Corona de Aragón.

En cuanto al estilo y posibles comparaciones con otras realizaciones de Gonçal Peris Sarrià, el rostro de Cristo muestra unas facciones parecidas (labios, ojos y oreja) a los del rey Jaume I en uno de los retratos que decoraban la Sala del Consejo de la Casa de la Ciudad de Valencia, hoy conservados en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y fechados hacia 1427-1428[39]. El gesto de Cristo levantando el brazo y dirigiéndose a los judíos no se halla lejos del que efectúa Dios Padre en la creación de Eva del mencionado *Retablo de la Trinidad* de las Agustinas de Rubielos de Mora, que es algo más tardío (ca. 1435-1440)[40]. En ese mismo conjunto, en la *Santa Cena* que se encuentra en la predela[41], las cabezas de los apóstoles, algunas de ellas con posiciones de perfil y expresiones faciales exageradas, también pueden ponerse en conexión con las de los judíos en la tabla de que analizamos. Lo mismo puede afirmarse para algunos de los apóstoles que aparecen en la *Ascensión* del mencionado retablo mayor de Rubielos de Mora (ca. 1418), donde encontramos personajes de perfil alzando la cabeza muy parecidos. Es especialmente llamativo el

30 Ruiz 2015, p. 20.

31 Ruiz 2015, pp. 19-22.

32 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Gudiol B-1139-1140. Una de estas fotografías confirma también que de la colección Mateu pasó a la colección Golobart, también de Barcelona, donde fue adquirida por su último propietario.

33 Saralegui 1942, pp. 112-113; Post 1947, p. 759; Gómez Frechina-Ruiz 2014, pp. 21-22. La tabla ha sido subastada en fecha reciente en La Suite Barcelona (8 de noviembre de 2018, lote 18).

34 Saralegui 1942, pp. 112-113; Post 1947, p. 759; Gómez Frechina-Ruiz 2014, pp. 48-51.

35 Véase Gómez Frechina-Ruiz 2014, pp. 48-51, que recogen la bibliografía precedente sobre la cuestión.

36 Con todo, una de las fotografías dels Institut Amatller d'Art Hispànic (ref. number Gudiol B-1139) debe ser anterior a 1930, según se ha anotado en fecha reciente en la parte posterior.

37 Ruiz 2015, p. 21.

38 Reproducido en Montolío 2018, p. 23.

39 Macías-Favà-Cornudella 2011, p. 70.

40 Montolío 2018, p. 9.

41 Montolío 2018, p. 8.

caso del san Pedro del retablo en cuestión, que halla un buen paralelo en el judío de manto verde sentado en primer término en nuestra tabla. En la *Dormición* del mismo retablo, la cabeza de Cristo ha recibido un tratamiento análogo a la de Jesús en la tabla que analizamos, con una misma inclinación, idéntica mirada ensimismada y una oreja de amplio pabellón auricular. El san José de la *Natividad*, además, presenta un rostro semejante a uno de los dos judíos que aparecen detrás de la columnilla en nuestra tabla.

También encontramos paralelos interesantes en otro de los retablos de Peris conservados íntegramente, como es el del Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City, del que se sabe que procede de Puertomingalvo (Teruel)[42]. Nuevamente, lo vemos en el compartimento de la *Ascensión*, con apóstoles que recuerdan a los judíos de la tabla que aquí estudiamos, especialmente en lo relativo a las barbas prominentes y las posiciones de las cabezas. En otro de los retablos que Gonçal Peris pintó para Puertomingalvo, el de la Virgen, hoy en manos de los herederos de Julio Muñoz Ramonet[43]. en la *Dormición* encontramos un Cristo en actitud y efectuando un gesto al que apreciamos en nuestra tabla. El san Pedro de la misma escena, así como los cuatro apóstoles de la parte derecha, muestran unos rostros que recuerdan al del judío que sostiene la piedra en su mano en la tabla que aquí analizamos. Finalmente, podemos mencionar también como paralelo algunos de los personajes que encontramos en el retablo de San Juan Bautista de Ródenas (Teruel)[44], de hacia 1431, en concreto, los que aparecen escuchando al santo en la escena de prédica.

42 Cornudella 2011, fig. 9.

43 Cornudella 2011, fig. 10.

44 Reproducido en Gómez Frechina-Ruiz 2014, p. 10.

4



MARTÍN DEL CANO (doc. 1411-1421)

San Pedro entronizado

Daroca (Zaragoza), hacia 1420

Temple sobre tabla

219 ⋕ 111 cm

PROCEDENCIA:

Colección H. P. Buchen Berlín, 1952; mercado del arte, Ámsterdam, 1970 (Helmut Peter Buchen Kunsthandel); mercado del arte, Berlín, 1982 (Helmut Peter Buchen Kunsthandel); colección particular.

BIBLIOGRAFÍA:

Post 1958, pp. 600-601, fig. 254; *Kunsthandelaar* 1970, cat. nº 37, p. 97; Gudiol 1971, p. 77, cat. 115; *Paintings* 1977, p. 158; *Orangerie* 1982, p. 68, cat. 15/1.

La composición muestra una representación entronizada de san Pedro, que viste de pontifical con una túnica blanca de abundosos pliegues paralelos que le cubre todo el cuerpo. Se cubre con una capa pluvial de color rojo intenso con decoraciones vegetales que imitan los tejidos de brocado. Interiormente, el forro es de tono verde oliva. La túnica se ata al pecho con una suerte de broche y presenta en todo su perfil un ribete dorado realizado con pan de oro y decorado con un punzonado. San Pedro alza su mano derecha de larguísimos dedos en señal de bendición, mientras con la izquierda sostiene su atributo característico, las llaves, que se han realizaron con hoja de plata y decoraciones estofadas en negro. En la superficie se aprecian todavía restos del barniz de corla que se aplicó sobre la lámina metálica para reforzar su efecto brillante.

El santo aparece caracterizado como un hombre de avanzada edad de blancos cabellos y frondosa barba, con rizos que se amontonan unos encima de los otros. San Pedro luce sobre su cabeza la tiara papal de las tres coronas. El atributo claramente imita los objetos de orfebrería contemporáneos, de ahí los cabujones con pedrería de diferentes colores que hallamos en dos de los niveles, y las perlas realizadas con toques de blanco que rodean a cada uno de los florones. El trono sobre el que aparece el santo es de forma poligonal y color azulado. La base del trono empalma directamente con el pavimento, que presenta una curiosa decoración de entrelazos que imita los alicatados andalusíes y mudéjares.[45] El fondo de la tabla se encuentra completamente cubierto con lámina metálica de oro que muestra decoraciones vegetales realizadas con el máximo cuidado y gran destreza.

El panel aún conserva su carpintería dorada original con motivos decorativos derivados de la arquitectura, como columnas helicoidales, capiteles, tracerías góticas, diferentes arcos y elementos vegetales. El extradós del arco presenta un fondo azul, bastante ennegrecido por la habitual alteración de la azurita, decorado con losanges cuadripartitos. Justo encima, localizamos un friso que en su interior muestra formas molduradas losangeadas, cuadrifoliadas en su parte interna.

A ambos lados del espacio central localizamos sendos montantes con tres nichos en cada uno de ellos donde se representan

45 Esta decoración aparece en el retablo de Langa, la Virgen con el Niño anteriormente en la colección Bauzá y en el San Mateo de la predela del Retablo de San Miguel y la Virgen de Daroca, que comentaremos más adelante.

diferentes apóstoles. En el de la izquierda, de arriba abajo, San Pablo, San Jaime el Mayor y San Andrés. En el montante del lateral derecho, de arriba abajo, encontramos a san Juan Evangelista, y dos apóstoles difíciles de identificar debido a la ausencia de atributos. Los apóstoles salen de sus nichos a manera de trampantojo e invaden los espacios laterales, lo que nos emplaza ante un alarde técnico del pintor. Esa intención de plasmación naturalista se acrecenta con la policromía marrón que se aplicó tanto a las molduras laterales como a la inferior de cada nicho, por encima del pan de oro, que busca reproducir un supuesto pavimento sobre el cual se disponen las figuras y crear, así, una sensación de profundidad cuando el compartimento se contemplase desde la lejanía.[46]

Nos hallamos ante una tabla conocida de antiguo por la historiografía, puesto que fue dada a conocer por Chandler Rathfon Post en 1958 cuando se encontraba en manos de H. P. Buchen en Berlín.[47] Una fotografía del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (cliché Gudiol 28922, año 1952) certifica que la obra ya se encontraba en manos de Buchen seis años antes, aunque se desconoce el momento en que abandonó territorio español, así como la parroquia de la que procedía. La participación posterior de la tabla en dos ferias de arte celebradas en Amsterdam (1970) y Berlín (1982), nos revela que permanecia en las mismas manos, pues en ambos eventos se presento como propiedad de la galería Helmut Peter Buchen Kunsthandel, con sede en Berlín. Posteriormente, se tiene constancia de su paso por una colección particular europea.[48] Post tuvo noticia ella a través de Ludwig Losbichler, quien fue quien le sugirió la atribución al Maestro de Langa.[49] Por su formato, el profesor norteamericano la consideró la tabla principal de un retablo y la puso en conexión con la imagen del mismo santo que localizamos en el compartimento principal del retablo de Langa del Castillo, cerca de Daroca (Fig. 1). Con todo, también detectó paralelismos con el san Pedro de la predela del *Retablo de san Miguel y la Virgen* de san Miguel y la Virgen conservado en la colegiata de Daroca,50 originario de la iglesia de San Miguel.[50]

Esta atribución permite suponer que la tabla formaba parte de un retablo pintado para una iglesia en el área de Daroca. El catálogo de obras del antiguo Maestro de Langa fue definido por Chandler Rathfon Post en 1947,[51] aunque este especialista lo incrementó en los apéndices de su *A History of Spanish Painting*. La restauración reciente de los retablos de Langa del Castillo y Retascón (Zaragoza), sirvieron a María del Carmen Lacarra para efectuar una oportuna asociación entre dichos retablos y algunos documentos relacionados con Martín del Cano, un pintor documentado en Daroca entre 1411 y 1421.[52] Al conectar estos documentos y las obras atribuidas al Maestro de Langa, Lacarra reveló la personalidad artística de un nuevo pintor del gótico internacional aragonés.

La obra de Martín del Cano que debería citarse como paralelo más cercano para el *San Pedro* es la tabla principal del retablo de Langa del Castillo (fig. 1). Las similitudes entre una y otra son innegables, ya que ambas responden a un mismo modelo que debió tener un cierto éxito en el taller del maestro y que debió repetir en diferentes encargos. Podemos ver el mismo modelo en el *Retablo de San Miguel y la Virgen* conservado en la colegiata de los Corporales en Daroca.

Este tipo de representación de San Pedro también se empleó en otro retablo en Daroca, realizado para la iglesia parroquial de San Pedro y ahora en el Museo Colegial.[53] El hecho de que este tipo de imagen se difundiese ampliamente en Aragón queda demostrado por la existencia de un compartimento principal de un retablo que sigue exactamente el mismo modelo. Post lo atribuyó al Maestro de Lanaja, hoy identificado con Blasco de Grañén, una asociación que hoy no sostiene debido a motivos estilísticos.[54]

Llama también la atención la semejanza entre la mazonería del compartimento que estudiamos y el que preside el retablo de Langa del Castillo, por lo que convendría no descartar que Martín del Cano hubiese trabajado con el mismo carpintero en ambos casos. Podemos ver una carpintería similar —aunque ahora perdida— en la *Santa Cecilia* en el Museo Colegial en Daroca,[55] con seis santas rodeando la imagen principal ubicadas en nichos idénticos. Esa misma

46 Encontramos la misma policromía de tonos marrones, en el tercio inferior de cada nicho, en la tabla central de un retablo anteriormente en la colección Kress en Birmingham. Véase Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché 1582 BW. Cfr. Gudiol 1971, p. 76, cat. 97, con una atribución al círculo de Nicolás Solana.

47 Post 1958, pp. 600-601, fig. 254.

48 En 1970 se hallaba a la venta en la feria de arte organizada por CINOA en Amsterdam (*Kunsthandelaar* 1970, p. 24 y 97, cat. núm. 37). En septiembre de 1982 participó en la feria Orangerie'82 organizada en el Schloss Charlottenburg de Berlín. En la entrada correspondiente del catálogo se anunciaba que la tabla poseía un informe del célebre historiador del arte Walter W. S. Cook (*Orangerie* 1982, p. 68, cat. núm. 15/1).

49 Sobre Losbichler, un ex agente de la Gestapo posteriormente radicado en Barcelona y que se dedicó al comercio de arte, véase Velasco 2015a, vol. I, pp. 543-544.

50 Post 1958, p. 601, fig. 254.

51 Post 1947, pp. 778-783, figs. 320-323.

52 Lacarra 2012a; Lacarra 2012b. Un primer intento de identificación por la misma autora en Lacarra 1996, aunque solo se centró en la *Santa Cecilia* del Museo Colegial de Daroca.

53 Post 1950, pp. 323-326, fig. 126; Gudiol 1971, p. 41, 76, cat. 94, fig. 122; Mañas 2014, p. 230.

54 Post 1941, p. 669, fig. 312.

55 Esteban 1975, p. 19, pl. VI; Mañas 2014, pp. 236-237, fig. 16.

disposición la vemos en la Virgen con el Niño de la antigua colección Bauzá,[56] y en los dos compartimentos que presiden el *Retablo de San Miguel y la Virgen* de Daroca.

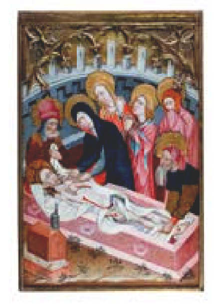
Encontramos una mazonería similar en otros retablos del entorno darocense, como el *Retablo de la Virgen* de Encinacorba, parcialmente conservado todavía en la iglesia parroquial de la localidad. Su estilo es cercano al de Martín del Cano, aunque no puede atribuírsele. Algo parecido puede afirmarse para el también citado *Retablo de la Virgen*, hoy disperso, atribuido al Maestro de Retascón, en el que colaboró Martín del Cano. Deberíamos mencionar nuevamente el *Retablo de San Pedro*, ahora en el Museo Colegial de Daroca y atribuido a Nicolás Solana. Debe añadirse que la tabla firmada de Nicolás Solana que sirvió para articular su catálogo de obras, un compartimento con dos apóstoles de la antigua colección Juñer,[57] muestra el mismo friso con losanges cuadrifoliados. Y también del mismo pintor, podemos citar dos compartimentos laterales de un retablo en la Galleria Parmeggiani (Reggio Emilia, Italia), con muchas similitudes en el tratamiento de carpintería.[58]

Volviendo al compartimento principal del retablo de Langa del Castillo, los montantes y entrecalles con santos también han recibido un mismo tratamiento decorativo. Las coincidencias pueden extrapolarse al terreno del cromatismo, pues los santos de las entrecalles que flanquean a la tabla principal de Langa también lucen el carmesí y el azul en sus indumentos. Es igualmente interesante la elección de los apóstoles representados en las entrecalles de nuestra tabla y la principal del retablo de Langa, pues coinciden san Pablo, san Juan Evangelista, Santiago y san Andrés. Hay otro importante detalle que hermana ambas obras en la mazonería: la costumbre del pintor por invadir con la policromía las molduras de esas entrecalles.

Estilísticamente, la comparación del *San Pedro entronizado* con el compartimento principal del retablo de Langa del Castillo (Fig. 1) pone de manifiesto algunas diferencias que deben interpretarse en el contexto de la trayectoria de Martín del Cano y, a su vez, como muestra de los resultados variables de un taller que utilizó soluciones formales diversas. Ya en su momento, Fabián Mañas intuyó que el antiguo Maestro de Langa "debió de tener un taller de gran producción en Daroca [...] ya que hay varias obras relacionadas con su estilo en la iglesia colegial de esta ciudad". Para ese autor, parecía claro que se trataba de un grupo de pinturas producidas en un taller y no solo por un solo maestro.[59] Más recientemente, Jesús Criado también ha expresado sus dudas acerca de la uniformidad estilística de las obras reunidas alrededor del retablo de Langa, especialmente en lo concerniente al mencionado *Retablo de San Miguel y Santa María*.[60]

Todo este conjunto de evidencias no dejan ninguna duda sobre la adscripción del *San Pedro entronizado* a la producción del Maestro de Langa. La coincidencia de estilemas más claras se da, quizás, con el compartimento central de *Retablo de Santa Cecilia* del Museo Colegial de Daroca, que como se ha visto oportunamente, es la única obra del maestro para la cual se puede ajustar una cronología más precisa, esto es, poco posterior a 1421.[61] Ello podría utilizarse para efectuar un acercamiento relativo a la cronología de nuestra tabla, que no se alejaría en demasía de esa fecha. En cualquier caso, las fechas máximas de 1411 y 1421 que se conocen para la actividad de Martín del Cano devienen un horizonte aproximativo suficiente.

5



MARTÍN DEL CANO (doc. 1411-1421)

Entierro de Cristo

Daroca (Zaragoza), hacia 1420
Temple sobre tabla
92 × 61 cm

PROCEDENCIA:
Galería Velázquez, Madrid, 1967; colección Manuel González, Madrid (hacia 1980).

BIBLIOGRAFÍA:
Pintura 1980, pp. 98-99.

Cuando José Gudiol vio la presente tabla en 1967 , reconoció inmediatamente como "obra segura del pintor estudiado por Post bajo el nombre de Maestro de Langa"[62]. La tabla se dio a conocer al participar en la exposición *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, celebrada en Zaragoza, atribuyéndose ya en ese momento al Maestro de Langa, hoy identificado con Martín del Cano. Aprovechando

56 Post 1950, p. 323, fig. 125. La obra posteriormente se integró en la colección Masaveu, según corroboran diversas fotografías del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clichés Gudiol 15493, Gudiol 15494 y 182009).

57 Post 1934, pp. 306-310, figs. 94-95; Gudiol 1971, p. 76, cat. 91.

58 Pérez Sánchez 1988, pp. 16-21.

59 Mañas 1979, pp. 105-108.

60 Criado 2014-2016, p. 168.

61 Canellas 1988, pp. 129-130, docs. 995 y 1005. Cfr. Criado 2014-2016, pp. 168-169.

62 Comunicación escrita, Galería Velázquez, Madrid, 13 de febrero de 1967.

la organización de la muestra fue fotografiada por los responsables del Institut Amatller d'Art Hispànic, donde se conservan diversos clichés fechados en ese mismo año, constando como conservada en una colección particular de Madrid[63].

Se desconoce su origen, pero teniendo en cuenta que Martín del Cano fue un maestro establecido –y fuertemente vinculado– a la localidad de Daroca, hay que suponer que la tabla formó parte de un retablo procedente de allí o de alguna localidad cercana. En el momento de exhibirse en la exposición mencionada, se consideró integrante de una predela dedicada a la Pasión.

El *Entierro de Cristo* se lleva a cabo delante de un alto muro almenado que convierte la escena en un patio pequeño e íntimo, que evoca la forma circular del Santo Sepulcro. El cuerpo desnudo de Cristo, solamente por un *perizonium* y cubierto de rastros de sangre que surgen de sus heridas, acaba de ser depositado por Nicodemo y José de Arimatea en una elaborada tumba de piedra rosa, tallada con redondeles y patrones de letras pseudo-cúficas dentro de paneles estrechos ubicados en sus dos lados visibles. Inclinada sobre la tumba está la figura de la Virgen, envuelta por un manto azul que se abre en algunos puntos para revelar los destellos de un impresionante forro rojo. Ella dispone sus manos con la palma hacia arriba sobre el pecho de Cristo en un gesto de agotamiento y desesperación. Detrás de ella, Magdalena y San Juan levantan, agarran y tocan sus manos con angustia mientras una figura adicional, no identificable, encapuchada y envuelta en un manto rosado, intenta sofocar sus lamentos cubriéndose la boca. Es sin duda una de las Marias mencionadas en el Evangelio. Finalmente, podemos ver un suelo de tierra salpicado de plantas de cardo y malezas que brotan al costado, además de una fuente en forma de una iglesia micro-arquitectónica de la que emanan sutiles chorros de agua.

La tabla muestra un rico tratamiento de los dorados. Lo vemos en los nimbos que lucen todos los personajes, la mayoría de ellos circulares, exceptuando los de José de Arimatea y Nicodemo, que son poligonales. Todos ellos muestran delicados motivos vegetales realizados con la técnica del punzonado y perfilados exteriormente en color negro. Por encima del muro circular encastillado encontramos también un fondo realizado con lámina metálica de oro. La mazonería es la original y se articula a partir de un gran arco que interiormente se subdivide en una sucesión de arcos de medio punto polilobulados, en la unión de los cuales hallamos pequeños florones. Los intersticios de dicho arco aparecen decorados con motivos de tracería gótica *a vesica piscis*, extraídos del repertorio arquitectónico flamígero. Si nos fijamos en las fotografías antiguas, advertiremos que la mazonería ha sido restaurada. En este sentido, la moldura superior y los listones exteriores del marco fueron reemplazados. Además, en los extremos laterales del panel había originalmente columnas helicoidales clavadas, pero posteriormente se eliminaron. La huella que dejaron en la superficie, aún visible en las fotografías antiguas, se repintó y se cubrió con una moldura dorada que es la que actualmente recorre todo el perímetro exterior de la tabla.

Es muy probable que la tabla formase parte del mismo retablo que la tabla con la *Virgen con el Niño* antiguamente conservada en la colección Bauzá y posteriormente en la colección Masaveu (Fig. 2).[64] Lo sugieren la iconografía, el estilo y el punzonado de los nimbos, que muestran los mismos motivos. También hay una correspondencia de tamaño entre los compartimentos, ya que la *Virgen con el Niño* mide 185 x 119 cm,[65] y *El Entierro de Cristo* mide 92 x 61 cm. El conjunto se puede ampliar con la adición de una *Epifanía* (102 x 65 cm) que apareció en el mercado de arte de Madrid hace unos años (Pedro Jiménez), como sugiere el estilo, el tipo de punzonado de los nimbos, la iconografía y las dimensiones similares a los compartimentos mencionados anteriormente.[66]

Los tres compartimentos pudieron formar parte de un retablo de advocación mariana con amplio desarrollo iconográfico. Teniendo en cuenta la distancia narrativa existente entre la *Epifanía* y el *Entierro de Cristo*, hay que suponer que el ciclo podía iniciarse con escenas dedicadas a la infancia de la Virgen, continuarse con los gozos marianos y finalizar con episodios dedicados a la Pasión. A diferencia de lo que se propone en una reconstrucción hipotética del conjunto conservada en el Institut Amatller d'Art Hispànic (Fig. 1)[67], es poco probable que nuestra tabla formase parte del cuerpo del retablo, y existen diferentes argumentos para certificarlo. En primer lugar, como es típico de las

63 Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Z-5329, Mas Z-9846, Mas Z-9847, Mas Z-9848 y Mas Z-9849.

64 Post 1950, p. 323, fig. 125. Sobre su paso a la colección Masaveu, lo corroboran diversas fotografías del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (ref. number Gudiol 15493, Gudiol 15494 y 182009).

65 Las dimensiones del panel se conocen por las fotografías conservadas en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clichés Gudiol 15493, Gudiol 15494 y 182009).

66 Para las dimensiones, véase Institut Amatller d'Art Hispànic, clichés 182003, 182004, 182005, 182006 y 182007.

67 Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché 00182010, número de objeto 16381 (carpeta Maestro de Langa).

predelas de retablo en la Península Ibérica, el grano del panel de madera corre horizontalmente y la mazonería superior se engancha directamente sobre la superficie pintada. En segunda instancia, hay que tener en cuenta que la mazonería del compartimento es diferente de la que debía presentar la tabla con la *Epifanía*, ya que muestra un formato diferente y es algo más alta. Ello podría indicar que ambas ocupaban lugares diferentes en el conjunto. Por tanto, todo indica que la tabla con el *Entierro de Cristo* formaba parte de la predela del conjunto, donde debía ir acompañada de otros episodios dedicados a la Pasión. En este sentido, la mazonería de la tabla es muy similar a la que vemos en los compartimentos de la predela del *Retablo de Langa del Castillo*. Esta notable visión del entierro de Cristo es un buen ejemplo del estilo gótico internacional aragonés, que combina aspectos de la tradición local con influencias europeas y las tendencias de los pintores contemporáneos valencianos y catalanes. La unión política de los diferentes territorios de la Corona de Aragón llevó a los centros de pintura del interior, como Zaragoza y Daroca, a mirar hacia sus vecinos costeros, como Valencia y Barcelona, en busca de inspiración e intercambios culturales. Antes de la última década del siglo XIV, algunos retablos destinados a Aragón tendían a importarse de Cataluña,[68] pero la presente pieza es, así las cosas, producto de la primera generación de producción autóctona aragonesa.

No hay duda posible sobre la atribución de la tabla al antiguo Maestro de Langa, identificado en fecha reciente con el pintor Martín del Cano[69]. Estructuralmente, el retablo del que formava parte el compartimento que estudiamos se ajustaba al modelo constructivo que hallamos en otras obras del pintor, como apreciamos al comparar los montantes que acompañan al compartimento de la *Virgen con el Niño*, que recuerdan a los que encontramos en el retablo de Langa del Castillo[70]. Por otro lado, la composición y organización de la escena, a pesar de tratarse de un tema diferente, es muy similar a la que vemos en el *Llanto ante el Cristo Muerto* del retablo de Langa, donde vemos que Jesús ha recibido un tratamiento anatómico análogo. Los rostros de san Juan Evangelista y Cristo de la tabla del *Entierro* son idénticos a los de los mismos personajes en la tabla con el *Cristo Varón de Dolores* del retablo de Langa. El de San Juan, además, se asemeja por completo al de la Virgen y el del mago de la parte izquierda de la *Epifanía* que se encontraba en comercio en Madrid y que formó parte del mismo retablo. Debemos añadir que el santo con nimbo poligonal de la parte izquierda muestra unas facciones y posición de la cabeza similares a las del san Pedro que analizamos en otro estudio del presente catálogo. Además, la barba del segundo personaje con nimbo poligonal es parecida a la de los apóstoles Santiago y Andrés que vemos en los montantes que acompañan al mencionado san Pedro.

Martín del Cano fue un pintor aragonés que junto con su contemporáneo Nicolás Solana dominó el paisaje artístico de Daroca en el primer tercio del siglo XV. Comociudo como Maestro de Langa a partir de los estudios de Chandler Rathfon Post desde 1947,[71] recibió su nombre a partir del retablo mayor de la iglesia de San Pedro en Langa del Castillo. Fechado entre 1418 y 1425, el retablo de Langa ha formado durante mucho tiempo la piedra de toque para la atribución y datación de otras tablas del mismo autor. Parece pertinente una fecha para la obra que estudiamos dentro del mismo intervalo de tiempo teniendo en cuenta su unión estilística con dicho retablo. Esta cronología relativa ha sido confirmada con la identificación del Maestro Langa con Martín del Cano, un pintor documentado en Daroca entre 1411 y 1421. Post atribuyó al Maestro de Langa una serie de obras realizadas para ricos contextos eclesiásticos dentro de la región de Daroca, incluido el retablo de la iglesia parroquial de San Miguel (ahora en la Colegiata), dedicado a la Virgen y San Miguel; otro para el Hospital Municipal de Daroca (ahora en el museo de la Colegiata); y un gran retablo pintado en colaboración con el Maestro de Retascón a principios de la década de 1420 para la iglesia de Nuestra Señora en Retascón (Zaragoza). Entre las obras dispersas de las cuales se desconoce la procedencia, se puede destacar una tabla que representa a la *Virgen con el Niño y ángeles* del Museum of Fine Arts de Houston (inv. 58.6). Típica de diversas obras agrupadas bajo la autoría de Martín del Cano es la perspectiva agudamente curva de sus espacios pintados, el marcado *trompe-l'oeil* de sus cerramientos arquitectónicos, los tipos faciales de sus figuras y una paleta cromática dominada por rosas, naranjas y rojos, características todas ellas que aparecen en la pintura que aquí estudiamos.

68 Berg-Sobré 1989, 93-4.

69 Lacarra 2012a; Lacarra 2012b.

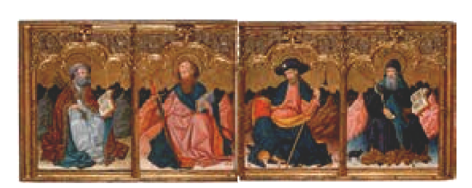
70 Véase la fotografía que reproducimos en este mismo catálogo en la ficha correspondiente al San Pedro del mismo pintor.

71 Post 1947, pp. 778-783, figs. 320-323.

6

Pere García de Benavarri (doc. 1445-1485)

Dos fragmentos de predela



representando a san Pedro, san Pablo, Santiago el Mayor y san Antonio Abad

Zaragoza, hacia 1445-1450
Temple sobre tabla
89 ⁜ 120 ⁜ 13 cm (San Pedro y san Pablo)
88,5 ⁜ 121 ⁜ 13 cm (Santiago y san Antonio Abad)

PROCEDENCIA:
Colección particular, España.

BIBLIOGRAFÍA: DE REFERENCIA
Velasco 2015a, vol. II, pp. 340-348, cat. 3, figs. 149-157.

Nos hallamos ante dos fragmentos de predela de retablo hasta ahora inéditos en la historiografía sobre el pintor Pere García de Benavarri. De gran calidad y en un estado de conservación excepcional en lo relativo a la superficie pictórica, su aparición reciente en el mercado del arte incorpora una nueva obra al período inicial del pintor, que cabe situar en la ciudad de Zaragoza hacia 1445-1450.

Los compartimentos se encuentran agrupados dos a dos. Si efectuamos una lectura de izquierda a derecha, la primera figura con la que nos encontramos es la de san Pedro. En posición de tres cuartos y mirando hacia la derecha del espectador, luce una espesa barba grisácea, del mismo color que su cabello rizado. Aparece sentado directamente en el suelo sosteniendo con la mano derecha su atributo tradicional, las llaves, que deja pasar delicadamente entre sus dedos; mientras que con la izquierda muestra un libro abierto. El santo luce una túnica blanca de sugerentes pliegues quebrados que se acumulan en la cintura y la parte baja. Por encima, se cubre con un manto de color rojizo que, en su parte exterior, imita las sedas de brocado contemporáneas y que, interiormente, presenta un forro liso azul eléctrico. Todo el manto es recorrido por un ribete dorado decorado con abundantes perlas y cabujones que incluyen pedrería, elementos que reencontramos en el broche que cierra el manto a la altura del pecho. El príncipe de los apóstoles se encuentra en el exterior, rodeado de un entorno natural de rocas y vegetación. Las rocas muestran cortes escarpados y siguen las formas habituales en el gótico internacional. El artista realizó el fondo con lámina metálica de oro donde aplicó una decoración con elementos punzonados que forman motivos vegetales muy estilizados. El nimbo dorado de san Pedro se recorta sobre dicho fondo.

A la derecha del compartimento mencionado se encuentra el de san Pablo, el santo que acostumbra a formar pareja con Pedro. Aparece en posición frontal y girando la cabeza hacia la izquierda del espectador, con lo que se crea un interesante juego de diagonales con el compartimento antes descrito. El santo luce la habitual calva y prominente barba. Con su mano derecha aguanta la espada, mientras que con la izquierda sostiene un libro cerrado con cantos dorados. Pablo viste una túnica de tono rosáceo y pliegues tubulares, mientras que el manto es azul intenso por su parte externa y anaranjado por el interior. El entorno natural y el fondo dorado son análogos a los que hemos descrito en el compartimento de san Pedro.

El siguiente grupo de dos compartimentos muestra a Santiago y san Antonio Abad. El primero aparece en posición frontal girando levemente su cuerpo hacia la izquierda del espectador. Sostiene con su mano izquierda el bordón, que junto al capelo de pelo negro que luce la venera en la parte frontal, le identifican como peregrino. La túnica de Jaime es rosácea, mientras que el manto es azul por el exterior y amarillento por el interior. San Antonio Abad aparece en posición similar a la de Santiago. Viste el hábito talar de la orden de los antonianos, de color oscuro. La túnica es amarronada y se deja ver especialmente a la altura de los pies, mientras que el manto es negro y luce la tau a la altura del pecho, símbolo por antonomasia de la orden. El santo se nos presenta como un anciano venerable de larga y rizada barba gris, con una cofia que le cubre las orejas. Sostiene con su mano izquierda un libro abierto, mientras aguanta el báculo abacial que con su brazo derecho. A los pies del santo, finalmente, vemos un pequeño cerdo que le identifica como el patrón de los animales.

A la vista de las características morfológicas de esta pareja de dobles compartimentos, salta a la vista que nos hallamos ante las casas que ocupaban los extremos de una predela de retablo. La mazonería dorada es la original y se halla en muy buen estado de conservación. Cada una de las casas está rematada por un arco de perfil mixtilíneo con el interior polilobulado y coronado por una fronda. Los intersticios de los arcos se han decorado con motivos de tracería calada *a vesica piscis* y el interior de sus lóbulos con un estofado azul. Ambos costados de cada compartimento muestran pináculos de sección arquitectónica rematados por espigas, exceptuando el de san Pablo, que solo conserva el izquierdo. La moldura perimetral es la original.

Las importantes dimensiones de estos

compartimentos de predela certifican que, en origen, se hallaban integrados en un retablo de grandes dimensiones que debió presidir el altar mayor de la iglesia de procedencia. La disposición de los santos, la gestualidad de sus cuerpos y la orientación de sus cabezas nos hablan de la ubicación de cada pareja en la estructura de bancal, esto es, la de san Pedro y san Pablo rematando el costado izquierdo, y la de Santiago y san Antonio Abad el derecho. Se deduce, por tanto, que en la parte central había algún compartimento más o, probablemente, un sagrario.

El estilo de las tablas no deja lugar a dudas en lo relativo a su atribución. Se trata de un trabajo del pintor Pere García de Benavarri, artista documentado entre 1445 y 1485 en diferentes localidades de Aragón y Cataluña. En concreto, se detecta su forma de hacer inicial, la relativa a sus primeras obras conocidas que realizó en el entorno de Zaragoza, ciudad donde se le documenta entre 1445 y 1449, como el retablo mayor de la iglesia de Villarroya del Campo o un retablo dedicado a la Virgen hoy conservado disperso.[72] Precisamente, estos compartimientos predela formaban parte de este retablo mariano disperso (fig. 1), y su descubrimiento proporciona información nueva y valiosa sobre una de sus obras más importantes. Se desconoce su ubicación original, pero se puede suponer que fue pintada para el altar mayor de una iglesia cerca de la ciudad de Zaragoza.[73] Hasta ahora, existía información sobre un número considerable de tablas que pertenecían a la parte superior del conjunto, pero no se sabía nada de la predela. En la actualidad, los compartimentos conocidos son los siguientes:

- *La Virgen con el Niño, donante y ángeles músicos*: en comercio, Xavier Vila (Barcelona, 1982). Medidas: 162 x 100 cm.
- *Adoración del Niño* y *Epifanía*: colección particular de Moulins-sur-Allier (Francia, antes de 1958). Medidas: desconocidas.
- *Presentación de Jesús en el Templo*: Bacri Frères (París, antes de 1938); colección particular (París, fecha indeterminada); Aste Boetto (Génova, 2011); Galería Coll & Cortés (Madrid-Londres, 2012). Medidas: 100 x 65 cm.
- *Resurrección de Cristo*: Bacri Frères (París, antes de 1938); colección particular (París, fecha indeterminada); Aste Boetto (Génova, 2011); Galeria Coll & Cortés (Madrid-Londres, 2012). Medidas: 100 x 65 cm.
- *Ascensión*: antigua colección Mateu (Barcelona, antes de 1941). Medidas: desconocidas.
- *Pentecostés*: antigua colección Mateu (Barcelona, antes de 1941). Medidas: desconocidas.
- *Anuncio de la Muerte de la Virgen* y *Dormición*: colección García de Haro (Barcelona, antes de 1941); colección Domènec Teixidó (Barcelona, hasta 1961); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingreso en 1961; inv. 69113). Medidas: 92 x 122 cm (los dos compartimentos juntos).
- *Traslado del cuerpo de la Virgen* y *Entrega del cíngulo a santo Tomás*: colección particular de Moulins-sur-Allier (Francia, antes de 1958). Medidas: 98 x 123 cm (los dos compartimentos juntos).

A principios del siglo XX Chandler Rathfon Post estudió un numeroso conjunto de compartimentos de retablo que se encontraba en manos de los anticuarios Bacri Frères en París, y en diversas colecciones particulares. Post dudaba si relacionarlos con dos o tres retablos diferentes.[74] Gudiol, por su parte, atribuyó todas las tablas al Maestro de Riglos, aunque reagrupándolas en dos conjuntos diferenciados.[75] Hace unos años Francesc Ruiz retomó al planteamiento de Post y las consideró integrantes de un único mueble. Incluso, efectuó una propuesta de reconstrucción hipotética en la que seguía el modelo del retablo de Villarroya del Campo. La hipótesis de reconstrucción del retablo propuesta por Ruiz es bastante plausible si tenemos en cuenta las dimensiones conocidas de algunos compartimentos y las semejanzas en los dorados y la obra de carpintería. El ciclo se desarrollaba en doce episodios.[76]

En cuanto al desaparecido compartimento central que debía presidir este retablo mariano, es muy probable que mostrara una imagen entronizada de la Virgen con el Niño similar a la que encontramos en Villarroya del Campo, heredera del modelo mariano difundido por Blasco de Grañén en algunos de sus retablos. Dicho modelo lo encontramos en una tabla que en 1982 se encontraba

72 Sobre Pere García de Benavarri, véase Velasco 2012a; Velasco 2015a, donde se recoge la numerosa bibliografía sobre el artista.

73 Sobre este retablo, véase Velasco 2015a, vol. II, pp. 340-348, cat. 3, figs. 149-157.

74 Post 1941, pp. 29-37; Post 1958, p. 687, fig. 302.

75 Gudiol 1971, p. 79, cat. 176. En cuanto a la información que acompaña a las fotografías conservadas en el Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH, sin núm. de cliché, carpeta Maestro de Riglos), se puede leer "En el extranjero. Riglos. Retablo de la vida de Jesús. Maestro de Riglos". Como en el caso anterior, la procedencia de Riglos no se puede certificar. Entre las imágenes conservadas en la institución barcelonesa no encontramos las correspondientes a la *Presentación de Jesús en el Templo* y la *Resurrección*, lo que impide saber si Gudiol las consideraba pertenecientes al mismo conjunto.

76 Ruiz 1999a, p. 134; Ruiz 2000, pp. 292-293. La existencia de una posible Visitación la tomamos de Macías 2013, p. 98. Véase una reconstrucción gráfica en Macías 2013, fig. 59.

en comercio en Barcelona, concretamente en manos del anticuario Xavier Vila.[77] En la parte baja, a la derecha del espectador, un donante masculino aparece arrodillado, y justo en el centro de esta zona, encontramos un escudo heráldico de tipo truncado con un ave de sable y un castillo en el campo, posiblemente sobre un fondo de oro — las fotografías en blanco y negro con las que trabajamos no permiten confirmarlo. Dicho escudo debe asociarse al mencionado donante o promotor del retablo. Armas similares se suelen asociar con la familia Martínez, pero no estamos en condiciones de ir más allá. Nada se sabe sobre la procedencia de este compartimento central, pero la presencia de la divisa personal del donante quizás permitirá en un futuro establecer un origen más preciso no solo para ella, sino para todo el conjunto al que perteneció.

Hasta la fecha, quienes se habían referido a este conjunto de compartimentos integrantes de un mismo retablo no habían incluido en sus propuestas de reconstrucción los compartimentos de la predela porque se desconocía su existencia. La aparición el mercado de las tablas permite solventarlo, pues la estructura de unión de los compartimentos dos a dos y la correlación de medidas con las tablas conocidas es perfecta para su adscripción a dicho conjunto. La altura de 88-89 cm de los compartimentos de predela cuadra perfectamente con las proporciones generales del retablo, ya que la altura de las tablas del cuerpo principal oscila entre los 92 y 100 cm. En cuanto a la anchura, los 120-121 cm de cada una de las parejas de compartimentos de la predela es exactamente la misma que la de dos de calles del retablo, es decir, que el ancho de cada compartimento del bancal se ajusta perfectamente al de cada una de las tablas del cuerpo superior. A ello hay que añadir la completa coincidencia de estilo, tratamiento de la mazonería y motivos decorativos de los dorados.

Todo ello nos emplaza ante un conjunto de tablas con gran unidad estilística y decorativa, integrantes de un retablo importante, de grandes dimensiones, que debió tener unos cinco metros de alto, y más de tres metros y medio de ancho. Sea como sea, que estos compartimentos de predela se hayan podido adscribir a este retablo es un importante avance historiográfico acerca de esta obra desgraciadamente desmembrada.

7

Pere García de Benavarri (doc.1445-1485)

Santa Quiteria

Zaragoza, hacia 1445-1450
Temple sobre tabla
193,5 ⋕ 107 cm



PROCEDENCIA:
Sotheby's Londres (2008); colección particular, Francia, 2013.

BIBLIOGRAFÍA:
Macías 2013, vol. I, pp. 117-118, figs. 87a y88b; Macías 2014, pp. 404-405, fig. 16; Velasco 2015a, vol. I, pp. 117-118.

Esta tabla pintada al temple fue publicada por primera vez por Guadaira Macías en 2013 en su tesis doctoral con una atribución al Maestro de Riglos.[78] Según dicha autora, la tabla se había vendido pocos años antes en Sotheby's (Londres, 2008), y en el momento de su publicación se encontraba en una colección particular francesa.[79] Posteriormente, quien subscribe estas líneas trató sobre la tabla en su tesis doctoral, aunque solamente pudo abordar la cuestión a partir de la fotografía publicada por Macías. Las conclusiones a las que se llegó no fueron excesivamente ajustadas ni acertadas, ya que en aquel momento abogamos por situar la obra en el entorno estilístico de desintegración del taller de

77 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas E-6209 / E-6213: en la información complementaria de las fotografías la tabla se atribuye al Maestro de Riglos. Fue mencionada por primera vez en Ruiz 1999a, p. 134, donde se remarcan las innegables concomitancias con la composición análoga de Villarroya del Campo, aunque sin establecer un vínculo directo con el conjunto de compartimentos marianos que aquí estudiamos. Lo propusimos en Velasco 2005-2006, pp. 100-101.

78 Macías 2013, vol. I, pp. 117-118 and vol. II, figs. 87a and 88b.

79 Macías volvió a referirse a la obra en un segundo texto en el que resumió algunos de los temas discutidos con mayor detalle en su tesis. Véase Macías 2014, pp. 404-405, fig. 16.

Blasco de Grañén.[80] Hoy, una vez examinada la pintura de primera mano, cambiamos nuestra opinión y proponemos su atribución al pintor Pere García de Benavarri, una filiación que coincide en lo esencial con la atribución de Macías al Maestro de Riglos, pues buena parte del catálogo de obras de dicho pintor anónimo, en nuestra opinión, deben considerarse como trabajos de García.[81]

La tabla muestra una representación de cuerpo entero de santa Quiteria. La santa luce la palma del martirio en su mano derecha, mientras que con la otra sostiene un libro de cubiertas rojas y, a su vez, una correa de cuero con la que sujeta a un rabioso, pues es sabido que a la santa se la consideraba una buena abogada contra ese mal. Esta figura aparece de rodillas, y sus grandes ojos y su penetrante mirada transmiten alienación. Lo mismo puede decirse de sus rasgos físicos, especialmente de la gran nariz y el cabello despeinado. La afectación por el mal de la rabia se pone especialmente de manifiesto en el afán con que el personaje se muerde las manos, de las cuales brota abundante sangre.

Quiteria luce una larga cabellera de tono castaño que le cae por la espalda, con abundantes reflejos realizados con un pincel fino que acentúa el detallismo. Su cabeza la ciñe una corona de pronunciados brazos flordelisados con cabujones y perlas en la base. La corona se realizó con pan de oro y su dibujo se perfiló en negro. Justo por detrás de la testa de la santa hallamos un nimbo dorado con elegantes y finas decoraciones vegetales realizadas a punzón. Quiteria luce una túnica verde oliva de apariencia aterciopelada ceñida a la cintura por un cinturón amarillo decorado con tachuelas doradas. El pintor intentó que nos fijásemos en los pliegues horizontales y paralelos que la conforman, y para ello aplicó veladuras amarronadas sobre el verde y delimitó los pliegues con difusas líneas de tonalidad blanquecina. El resultado es la apariencia tornasolada, muy efectista, que se aprecia especialmente a la altura del pecho de María. El cuello de la túnica, de pico, es dorado y aparece decorado con perlas y cabujones. De su vértice cuelga, además, una pequeña cruz de perlas de brazos iguales.

Por encima de la túnica la santa viste un manto de potente azul oscuro realizado con azurita. En su parte externa se halla ornamentado con una curiosa decoración a base de una suerte de grifos alados que se agarran con sus patas a unos esbeltos y esquemáticos brotes vegetales. Las bestias, realizadas con oro a la sisa, se encuentran deterioradas y muestran un tono que tiende a gris,[82] mientras que las plantas sobre las cuales se sustentan se pintaron en un azul claro que contrasta poderosamente sobre la azurita —oscurecida por el paso del tiempo— que predomina en el manto. Por su parte interior el manto es de color amarillento, tal como vemos en la obertura central. Todo el perímetro exterior del manto es recorrido por un ribete cubierto con lámina metálica de plata y recubierta con corladura.

La majestuosa figura de santa Quiteria se alza imponente en un espacio interior que realza su presencia. En el pavimento de losetas cerámicas se alternan baldosas blancas con un pequeño cuadrado central, junto a otras que derivan claramente de los modelos en loza blanca y azul producidos en los alfares de Manises y Paterna. La dignidad de la santa se resalta mediante la presencia de un paño de honor que ocupa buena parte del fondo de la composición. Se ha realizado con lámina metálica, seguramente de plata, sobre la cual se aplicó un barniz de corla. Su superficie aparece decorada con un picado a punzón y motivos vegetales realizados con pigmento rojo.

Finalmente, todo el perímetro de la tabla lo recorre una moldura dorada con forma torneada de la cual solamente son originales los dos montantes laterales. Los tramos superior e inferior debieron añadirse coincidiendo con la entrada de la obra en el mercado de arte y antigüedades, o a raíz de alguna intervención de restauración antigua. En este tipo de compartimentos, las pilastras laterales solían arrancar de dos bases de sección arquitectónica que, en nuestro caso, fueron reemplazas por dos tramos de moldura idéntica a la del resto de la pilastra, para así unificar la apariencia.

Santa Quiteria es una santa del siglo V cuya devoción tuvo un especial auge en la Península Ibérica durante los siglos medievales y la época moderna. Su culto fue introducido en Castilla en el siglo XII por Bernardo de Agén, obispo de Sigüenza, que la nombró patrona de su diócesis. Desde allí se expandió hacia la Corona de Aragón, cuajando de forma importante en Mallorca y, sobre todo, en tierras aragonesas, especialmente

80 Velasco 2015a, vol. I, pp. 117-118.

81 Sobre este tema, véase el capítulo introductorio en este mismo catálogo.

82 Estos motivos se encuentran deteriorados, pero su presencia permite trazar un paralelo con un panel de *Santo Tomás*, anteriormente en la colección Pedrol Rius. En dicha obra, el manto de Tomás muestra un tipo idéntico de decoración. Se atribuye a Blasco de Grañén. Sobre dicha tabla, véase Gudiol 1971, p. 78, cat. 139. Fue vendida en una subasta en Madrid (Finarte, 16 de marzo de 1999, lote 70), y anteriormente se había incluido en una exposición sobre obras de colecciones privadas madrileñas (Piquero 1988, pp. 44-45). Cfr. Lacarra 2004, p. 186, fig. 82; Velasco 2015b, pp. 167-168.

en Zaragoza. Se la invocó con asiduidad contra la rabia, la pestilencia y cualquier tipo de plaga, males que acechaban en gran medida a la sociedad medieval.[83]

Uno de sus atributos principales es el del personaje que sujeta con un cinto o cadena, tal como vemos en nuestra tabla y en una segunda obra de Pere García de Benavarri, un retablo de origen desconocido y que se encuentra disperso entre el Museo del Prado y el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es en la predela del mismo, conservada en el museo barcelonés, donde aparece la representación de la santa con dicho atributo.[84] En ambas representaciones llama la atención un detalle que las distingue del resto de imágenes conocidas: el personaje dominado se muerde afanosamente las manos. Ello claramente indica que se buscaba asociarle al mal de la rabia y mostrar, a su vez, los estragos que causaba.

El estilo de la tabla que nos ocupa no deja lugar a dudas en lo relativo a su atribución. Nos hallamos ante una obra del pintor Pere García de Benavarri, documentado en diversas poblaciones de Aragón y Cataluña entre 1445 y 1485. Los estilemas de la pintura apuntan hacia la primera etapa productiva del maestro, cuando se hallaba establecido en Zaragoza, ciudad desde donde satisfizo diversos trabajos para localidades del entorno de la capital entre, aproximadamente, 1445 y 1449. Por ejemplo, sus primeras obras habitualmente incluyen figuras femeninas con cabezas que miran hacia abajo y expresiones absortas, como las presentes en los compartimentos del retablo de Villarroya del Campo, y en el retablo mariano ahora disperso entre varios museos y colecciones.[85]

Hay otras cuestiones, además, que permiten reforzar el vínculo de nuestra tabla con los modelos de Grañén y conocer, además, algunos aspectos sobre la formación de García y la procedencia de sus fuentes compositivas. Nos referimos al tipo de santa representado, de cuerpo entero y en posición de tres cuartos, ubicada en un espacio interior donde destacan un pavimento enlosado realizado a partir de líneas ortogonales, el paño de honor con curvatura superior y ribete bicromático de flecos, y el fondo dorado con motivos punzonados por encima de este. Se trata de un tipo de composición seguramente gestado en el momento final del taller de Blasco de Grañén, pues lo hallamos en dos retablos de ese momento, el de San Blas y el de Santa Lucía.[86] Es evidente que se basan en un prototipo compartido que debió ser habitual en el taller de Blasco de Grañén y que Pere García adoptó una vez que se independizó de su maestro alrededor de 1449.[87] Por ejemplo, lo adaptó a una imagen diferente como era la de la representación de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, esto es, la Ana Triple, y así lo vemos en un retablo de la antigua colección Deering. Algo parecido ocurre con el compartimento principal del retablo de la Virgen disperso.[88]

El mismo modelo debió tener un cierto éxito entre otros maestros del entorno de Blasco de Grañén como el autor de dos tablas conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya con la representación de *Santa Catalina* (inv. 114746) y *Santa Bárbara* (inv. 114747) (Fig. 1) que muestran innegables concomitancias con la Santa Quiteria, como ya apuntó Macías.[89] Ciertamente, el vínculo llama poderosamente la atención, y más tratándose de dos tablas que muestran un estilo muy próximo al de nuestro pintor. Con todo, se trata de un maestro diferenciado que, sin lugar a dudas, entró en contacto con los modelos del momento final del taller de Blasco de Grañén. Ambas tablas presentan medidas muy similares a la nuestra (171,7 x 84 cm, la *Santa Catalina*; 171,5 x 83,5 cm, la *Santa Bárbara*). Se repiten numerosos de los aspectos que hemos ido comentando y otros que podemos añadir: la configuración de la estancia, el pavimento cerámico, la posición de las figuras, la forma como Bárbara y Catalina sostienen la palma del martirio, el cinto con tachuelas doradas que luce Catalina, las coronas flordelisadas con cabujones en la base que lucen ambas santas, los idénticos motivos punzonados en el ribete del manto de Bárbara, la disposición del paño de honor, el ribete de flecos bicromático en la tabla de Bárbara, el nimbo recortado por encima del paño y el dorado del fondo, o la ausencia de estucos gofrados en los nimbos y coronas.

A pesar de las similitudes, la idea de

83 Sobre su vulto e iconografía, véanse los estudios recientes de Scherff 2012 (*non vidimus*) y Scherff 2014.

84 Velasco 2015a, vol. I, pp. 741-745 y vol. II, p. 215, fig. 380.

85 Sobre este último retablo, véase la ficha de catálogo precedente.

86 Sobre estos retablos, véase Velasco 2005-2006; Velasco 2015a, vol. I, pp. 104-119. En tiempo de Post, el *San Blas* se hallaba en la colección Costa (Plainfield, USA) (Post 1941, p. 31, fig. 11), mientras que la tabla central del de Santa Lucía, aunque había sido mencionada por el especialista norteamericano, hasta hace poco no se conocía su apariencia. Con todo, su aparición en comercio hace unos años (Sotheby's, Londres, 2007) ha permitido tener acceso (*Sotheby's* 2007, pp. 28-29, cat. 5; Macías 2013, vol. II, p. 494, fig. 75).

87 Los documentos revelan que en 1449 García ya era un maestro independiente que contrataba obras por su cuenta, dado que firmó el contrato para un retablo destinado a la iglesia parroquial en Villar (Lacarra 1986, pp. 162-164).

88 Velasco 2015a, vol. II, p. 94 y 98, fig. 145 and 156.

89 Macías 2013, vol. I, p. 118 y vol. II, fig. 89, quien las relacionó con un pintor anónimo del círculo del Maestro de Riglos. Fueron publicadas previamente en Post 1941, pp. 25-27, fig. 8.

adscribirlas todas ellas a un mismo retablo debe desecharse, pues a pesar de la coincidencia de medidas, hay algunas cuestiones que permiten concluir que no debieron pertenecer a un mismo mueble. Por ejemplo, el hecho que correspondan a un artista diferenciado, el diferente tratamiento del embaldosado cerámico, las diferencias que se detectan en la decoración vegetal del dorado del fondo, o la presencia de la carpintería dorada superpuesta por encima de dicho fondo. Sobre éste último detalle, en la parte superior de la tabla de *Santa Quiteria* no se han detectado trazas de su presencia, por lo que debe descartarse que pueda haberse perdido. En cualquier caso, las coincidencias son importantes y obligan a situar estas tablas en el mismo contexto pictórico que la Santa Quiteria, esto es, la Zaragoza de los años cuarenta del siglo XV.

8

TOMÁS GINER (doc. 1458-1480)

San Martín partiendo la capa con el pobre

Zaragoza, hacia 1460
Temple sobre tabla
176 ⌗ 136 cm

PROCEDENCIA:

Galerie Pardo, París; colección Carmen Azañón de Aguirre, Cigarral de la Cadena,



Toledo.

BIBLIOGRAFÍA:

Macías 2013, vol. I, pp. 331-332, vol. II, fig. 217.

Personalmente, tuvimos conocimiento de esta tabla con la representación de *San Martín partiendo la capa con el pobre* el pasado 2009, cuando salió a la venta en Alcalá Subastas (Madrid).[90] La atribución que ofrecía la casa de subastas al círculo del Maestro de San Quirce —hoy identificado con Pere García de Benavarri— no se ajustaba a la realidad. Se trataba, en cambio, de una obra de gran calidad de Tomás Giner, pintor documentado en Zaragoza entre 1458 y 1480. Posteriormente a su aparición en 2009, el compartimento fue publicado en la tesis doctoral de Guadaira Macías (2013),[91] atribuyéndose al taller de Tomás Giner a partir de una antigua fotografía conservada en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona.[92] Según dicha imagen, la tabla había pertenecido en su momento a la colección Pardo, sita en París. En nuestra opinión, debe tratarse de la Galerie Pardo, un reputado establecimiento anticuario del boulevard Haussmann regentado por Roland Pardo y sus sucesores.[93] El paso de la tabla por Francia se certifica gracias a un recorte de periódico que ha aparecido adherido en la trasera, donde vemos una imagen del San Martín con el pobre acompañada del siguiente pie de fotografía: *"L'un des plus remarquables chefs-d'oeuvre de l'Exposition, saint Martin partageant son manteaux (15e siècle)"*. En un momento indeterminado la obra volvió a España y se instaló en el histórico Cigarral de la Cadena, en Toledo, una importante heredad que albergaba una no menos relevante colección artística. La finca era propiedad de doña Carmen Azañón de Aguirre, y allí se ha conservado hasta fecha reciente formando parte del mobiliario de la capilla.

La representación nos muestra el episodio más célebre de la vida de San Martín de Tours, esto es, el momento que partió su capa —en latín, *paludamentum*— con un pobre a las puertas de la ciudad francesa de Amiens. Martín luce un nimbo efectuado con estuco dorado con motivos vegetales. La capa es de un rojo vino tinto muy intenso. Se embelleció, además, con un ribete dorado efectuado sobre estuco dorado. El santo gira su cuerpo y sostiene delicadamente la parte del manto que pretende compartir con el pobre. Martín de Tours se ha transformado aquí en un noble de época gótica

90 Alcalá Subastas (Madrid), subasta del 18 y 19 de febrero de 2009.

91 Macías 2013, vol. I, pp. 331-332; vol. II, fig. 217.

92 Institut Amatller d'Art Hispànic, dossier 38, "Pintura aragonesa en el extranjero", donde aparece sin atribución y la fotografía sin número de cliché.

93 Parece ser que la galería comerció puntualmente con pintura medieval hispana, ya que encontramos algunas menciones a obras de su propiedad en los volúmenes sobre pintura española de Chandler Rathfon Post. Es el caso de tres compartimentos de predela con escenas de la Pasión atribuidos al aragonés Nicolás Solana (Post 1958, pp. 604-606, fig. 256; Herman 2015b, p. 30, fig. 13), que en fecha reciente han vuelto a aparecer en comercio (Brimo de Laroussilhe, París). La misma galería consta también como propietaria de diferentes compartimentos de retablo atribuidos a Pere García de Benavarri (Velasco 2015, vol. I, p. 354 y 568).

que viste a la moda francesa con traje corto formado por una suerte de sayo y unas calzas verde oliva, que parecen de seda, de acuerdo al estilo que llega a tierras aragonesas durante el siglo XIV procedente de la corte del duque de Berry.[94] Por encima luce lo que podría ser un paletoque muy corto de dos paños unidos en los hombros, sin mangas, entallado a la cintura gracias al cinto. Se trataba de una prenda propia de nobles y caballeros, habitualmente asociada al estamento militar. La prenda contribuye a que el torso del santo aparezca ligeramente abombado, con hombros prominentes, de acuerdo también a la moda afrancesada del momento.

La nobleza y elegancia del personaje se reafirman en otros elementos pro ornatu persone, como su espada. Son igualmente elegantes los botines de cuero negro que luce en los pies, de punta extremadamente afilada y alargada, que reposa sobre unos firmes estribos. Finalmente, el santo luce unas espuelas de rueda, otro de los atributos propios de la caballería y que refuerza la imagen noble que se quiere proyectar del personaje. El imponente caballo blanco que monta Martín es uno de los elementos más vistosos de toda la composición. El pintor puso un énfasis especial en la representación de los atalajes que embellecen la montura, que imitan el cuero y el cordobán con el que solían fabricarse estas guarniciones.

El segundo personaje que protagoniza el episodio es el mendigo con el que el santo compartió su capa. El pobre, de hecho, era Cristo. Va casi completamente desnudo y cruza los brazos sobre el pecho por el frío. Como ya hemos apuntado más arriba, el episodio se produjo a las puertas de Amiens, de ahí que la escena se represente en un exterior con una ciudad amurallada que se ubica justo detrás de los personajes. Con todo, debe destacarse el tratamiento y el detallismo que ha puesto el pintor en la plasmación de determinados detalles. Nos referimos, por ejemplo, a la vegetación que aparece en primer término, donde vemos cardos marianos en flor (*Silybum marianum*) y pequeñas margaritas pintadas con gran naturalismo, o al arbusto que encontramos en la parte izquierda de la composición, con hojas lanceoladas y frutos rojos, que parece el resultado de una hibridación por parte del pintor de diversas especies, como el madroño (*Arbutus unedo*), el rusco (*Ruscus aculeatus*), o el azufaifo (*Ziziphus jujuba*).[95] La plasmación de una línea de horizonte bastante elevada permitió al pintor recrearse en un paisaje de gran profundidad donde destacan sinuosos caminos, llanuras de pasto verde, algún montículo pronunciado, e incluso la presencia de pequeñas arquitecturas, casi imperceptibles y muy esbozadas rodeadas de pequeñas agrupaciones de árboles.

San Martín era oriundo de Savaria, de la ciudad de Panonia, en la actual Hungría, pero fue educado en Ticino (Italia). Era hijo de un militar romano y, como tal, tuvo que incorporarse al ejército a los quince años. Sirvió en Italia y en la Galia. Tres años después se produjo el suceso con Cristo en Amiens que cambió su vida. El episodio hizo que Martín se convirtiera al cristianismo y recibiera el bautismo. Se retiró de la milicia y empezó su relación con el obispo Hilario de Poitiers, que lo hizo colaborador suyo y lo nombró acólito. Hacia el 370-371, Martín fue nombrado obispo de Tours. Murió el 397 en Candes (Indre-et-Loire).

San Martín ha pasado a la historia como uno de los evangelizadores y combatientes del paganismo de más peso en la zona de la Galia, estando esto último relacionado con su labor como *Miles Christi* (soldado de Cristo). Se convirtió en el patrón de la caballería, los jinetes y de los peregrinos. Sobre las fuentes textuales que nos hablan de la vida del santo, la principal es la Vita Martini de Sulpicio Severo (circa 360-425)[96], texto apologético y propagandístico en el que se inspiraron relatos posteriores, como los de Paulino de Périgueux (circa 463), Gregorio de Tours (538-594), y Venancio Fortunato (circa 530-600).[97] También deben mencionarse diversas compilaciones de Flos Sanctorum, entre ellas la Leyenda Dorada de Iacoppo da Varazze,[98] además de algunos textos autóctonos derivados de la obra de Severo.

La escena con más fortuna del ciclo hagiográfico de san Martín es la de la partición de la capa, la partitio chlamydis, pues devino un paradigma iconográfico de la caridad.[99] Las imágenes de este tipo transmiten todo el esplendor y la riqueza exhibida ostentosamente por la caballería del momento, como podemos ver en otras pinturas aragonesas del período, como una tabla del Museum of Fine Arts de Boston (Fig. 1).). Nos encontramos ante la plasmación de un episodio hagiográfico protagonizado por alguien que ejerce la caridad. Por ello y sus muchas otras virtudes Martín se convirtió en un *exemplum* para la caballería medieval, en un modelo de conducta que convenía

94 Sigüenza 2000, pp. 145-146.

95 Agradezco, en este sentido, las precisiones y comentarios de Xavier Ramon Martínez.

96 Severo 1987.

97 Fontaine 1976; Van Dam 1988; Van Dam 1993.

98 Vorágine 1982, vol. II, pp. 718-728.

99 Severo 1987, pp. 142-143; Vorágine 1982, vol. II, p. 719.

imitar. De ahí que las imágenes que lo muestran engalanado como un noble supongan una interpelación directa a los miembros de dicho estamento. Pinturas como la de Tomás Giner, así pues, se convertían en una suerte de espejo donde convenía reflejarse, pues se proyectaba una imagen modélica de comportamiento. Por otro lado, conviene valorar si a parte del mensaje moralizante en clave religiosa que transmitía la imagen, se buscaba trasladar a la sociedad que el caballero era un hombre bueno que velaba por los desgraciados y necesitados.

El *San Martín partiendo su manto con el pobre* es una obra claramente salida de los pinceles de Tomás Giner, y así lo demuestran los estilemas que se detectan en ella. El rostro del pobre se asemeja al del Cristo de la *Resurrección* y al de Dios Padre en la *Coronación* del retablo de Santa María de Calatayud.[100] Presenta, además, la misma fisonomía y facciones que el Cristo resucitado de la tabla del Museo Frederic Marès (Barcelona),[101] y que el apóstol de la derecha en la Ascensión del retablo de Calatayud.[102] La mirada serena, con niñas marrones y pupilas negras muy marcadas, junto a las sombras del párpado inferior, se repiten en el *San Blas* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, donde también vemos unos labios poco carnosos, los toques rojizos de los pómulos y el sombreado de la barba.[103] Idéntico tratamiento de la faz encontramos en el Cristo de la *Coronación* conservada en colección particular mallorquina, donde vemos que la Virgen responde al mismo tipo de rostro ovalado de facciones suaves y frente despejada,[104] y que también hallamos en la *Santa Engracia* del Princeton University Art Museum.[105] Muy evidentes también son las concomitancias con el semblante de un *San Vicente* y un *San Julián el Hospitalario* vendidos recientemente, especialmente con este último, donde vemos un hermanamiento absoluto de estilemas y facciones.[106]

En cuanto al san Martín, representa un tipo de santo caballero lujosamente engalanado que hallamos en otras obras del pintor, como el *San Sebastián* conservado en la Fundación Lázaro Galdiano, que viste ropajes idénticos y luce un sombrero muy parecido igualmente embellecido con un joyel;[107] o el ya mencionado *San Julián el Hospitalario* que acabamos de mencionar. La posición de la cabeza de perfil, con una nariz bastante esbelta y pronunciada, recuerda a la de los personajes de las tablas del palacio arzobispal de Zaragoza pintadas para el arzobispo Mur.[108] Hallamos la misma mirada dulzona y ensimismada, los labios carnosos y el mentón prominente que en el *San Lorenzo*.[109] El tipo de cabeza con sombrero aparente lo vemos también en uno de los profetas conservados en la iglesia de Magallón.[110] Algo parecido puede afirmarse para el rey mago que se despoja de su tocado en la tabla central del retablo de Calatayud que, además, muestra unas facciones parecidas.[111] El tipo de rostro, fino y afeminado, recuerda también al de María en la *Natividad* y, especialmente, en la *Resurrección* del retablo de Calatayud.[112]

Aunque desconocemos el origen de la tabla, el origen zaragozano del pintor, junto al hecho que la gran mayoría de sus obras documentadas y conservadas procedan de la ciudad de Zaragoza y localidades adyacentes, permite suponer que formó parte de algún retablo encargado para alguna iglesia de la capital o su entorno inmediato. Desgraciadamente, los documentos publicados sobre la trayectoria profesional de Tomás Giner tampoco permiten asociar la obra a ningún encargo conocido. Sin embargo, vale la pena mencionar aquí un documento de 1463 donde se dice que Giner recibió 400 sueldos como parte del pago de 1.000 sueldos que se le debían por el retablo que estaba pintando en ese momento para Martín Román, caballero, destinado a la capilla de Santa María de Piedad del monasterio de San Agustín de Zaragoza.[113] La iconografía del compartimento que estamos estudiando, dedicada a San Martín, junto con el hecho de que el patrón era un caballero llamado "Martín", nos permite especular sobre una posible asociación entre el trabajo y el documento.

Como explicamos en el texto introductorio de este catálogo, no conocemos otros compartimentos del retablo al que perteneció el San Martín, pero hay algunas tablas conservadas en el Museu Maricel en Sitges y el Museo Lázaro Galdiano de Madrid que tienen medidas y tratamiento similares en algunos detalles, lo que deja espacio para la especulación.

En cuanto a la cronología del *San Martín y el pobre*, no es sencillo distinguir etapas en la producción de Tomás Giner, pues lo conocido de él nos emplaza ante un pintor de estilo

100 Macías 2013, vol. II, p. 539, figs. 203-204.

101 Lacarra 1991, pp. 444-446.

102 Un buen detalle fotográfico en Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Mas C-57088.

103 Macías 2013, vol. II, p. 541, fig. 209.

104 Lacarra 2006, p. 280, fig. 2.

105 Macías 2013, vol. II, p. 543, fig. 215.

106 Macías 2013, vol. II, p. 543, fig. 216.

107 Post 1947, p. 880, fig. 382; Macías 2013, vol. II, p. 534, figs. 185 y 188.

108 Lacarra 2003.

109 Macías 2013, vol. II, p. 538, fig. 197.

110 Lacarra 1993, p. 164 y 166, figs. 2 y 4.

111 Macías 2013, vol. II, p. 530 y 534, figs. 173 y 187.

112 Macías 2013, vol. II, p. 539, figs. 201 y 203.

113 Lacarra 1998, p. 444.

bastante uniforme que no permite establecer si sufrió una evolución importante a lo largo de su trayectoria. En este sentido, se advierten diferencias poco significativas entre las tablas del retablo del palacio arzobispal de Zaragoza, su obra documentada más antigua conservada (1458), y el resto de trabajos que se le atribuyen. Presentan un nivel de calidad solamente igualado por el retablo de san Vicente de la Seo de Zaragoza (*circa* 1460), realizado poco después.[114] A ellas añadimos el *San Martín partiendo su capa con el pobre*, pues tanto la composición, el profundo paisaje, la elegancia del caballo, o la rotundidad de las dos figuras, nos emplazan ante una tabla de gran efectismo visual que no encontramos en obras como el *San Lorenzo* de Magallón o el retablo de Erla, conjuntos que Giner realizó hacia 1466 en colaboración con Arnau de Castellnou.[115] El resto de su producción, en líneas generales, no presenta las cotas de calidad que vemos en esos tres trabajos. En suma, el *San Martín* pudo ser el resultado de un trabajo de Giner realizado hacia 1460, coincidiendo en el tiempo con el encargo de las partes pintadas del retablo del arzobispo Dalmau de Mur, y con la realización del *Retablo de San Vicente* para la Seo.

9

MAESTRO DE LA FLORIDA

San Miguel venciendo al demonio

Teruel, hacia 1460-1470
Temple sobre tabla
149 × 54,5 cm

PROCEDENCIA:

Colección Alexandre Soler i March, Barcelona, 1933; Rafael Forcada, Barcelona; colección particular, España.

BIBLIOGRAFÍA:



Reeves 2018, cat. 16.

La tabla muestra una imagen del santo de cuerpo entero, ataviado como caballero, en ligera posición de tres cuartos. Lleva capa de tonos rojizos en su exterior y verdosos en el interior, con decoraciones que imitan los tejidos de seda medievales de brocado. El perfil exterior de la capa aparece decorado con un ribete donde encontramos cabujones con piedras y perlas, a la manera flamenca. El santo, de cabellera rubia y rizada que sujeta con una diadema, luce un lujoso arnés con una sobrevesta que muestra decoraciones que reproducen el motivo de la *carxofa*, así como con gofrados dorados realizados con yeso en relieve. El arcángel, que presenta un nimbo de múltiples círculos concéntricos, viste también un tipo de falda acuchillada de color rojo, cuyos flecos reaparecen justo debajo de las rodilleras. Muestra sus imponentes alas desplegadas, donde se combinan gradualmente tonos rojizos, rosáceos y amarillentos. Blande la lanza con la que combate al maligno, a quien le entra por la boca y provoca la salida de un reguero de sangre. Es de apariencia semihumana y cabeza alienígena. Presenta un segundo rostro en su vientre, tiene cola animal y luce en los pies unos botines de cuero negro con punta y talón extremadamente afilados y alargados.

La figura principal se alza sobre la bestia, pisándola, en el marco de un entorno natural rocoso que sirve de marco a la escena. Justo por encima de las rocas vemos un fondo dorado realizado con lámina de oro que presenta delicadas decoraciones punzonadas de formas vegetales, a partir de una zona central con puntos de la que surgen ramificaciones curvas. En la parte superior estos motivos se combinan con unas ruedas realizadas en relieve que muestran en su perfil exterior una sucesión de puntos y que interiormente se transforman en formas concéntricas. La carpintería que presenta el panel no es la original, ya que en fotografías antiguas se detecta que a principios del siglo XX solamente conservaba dos franjas de tracería dorada en la parte superior e inferior, con motivos *a vesica piscis*, hoy desaparecidas[116].

Iconográficamente la imagen principal responde a un patrón ampliamente difundido en Occidente desde el siglo XIV con la que el santo arcángel es representado como *Princeps Militiae Caelestis* o *Miles Christi*. El santo, protector de la iglesia por antonomasia y jefe de las huestes angélicas, se enfrenta al diablo, siguiendo el texto del Apocalipsis (12, 7-9). La representación es absolutamente fiel a los estándares habituales de la baja edad media, y repite un modelo ampliamente difundido y de larga tradición en toda la cristiandad[117]. No faltan en la literatura las alusiones a este tipo de imágenes, como, por

114 Macías 2013, vol. I, pp. 280-284, y vol. II, p. 531, figs. 176-177.

115 Sobre los retablos de Magallón y Erla, véase Macías 2013, vol. I, pp. 284-291.

116 Sobre estas fotografías, ofrecemos las referencias más abajo.

117 Véase, Español 1980, pp. 94-101; Yarza 1981, pp. 5-36; Fité 1998, pp. 19-26; Rodríguez 2005, pp. 111-124.

ejemplo, en el *Llibre de Meravilles* de Ramón Llull, donde se comenta que "[...] *sobre la porta d'aquella esgleia havia, pintat, un hom, qui havia ales e que tenia unes balances, on era afigurat que sant Miquel pesava les ànimes*"[118], aunque en nuestro caso el pintor representó una imagen que prescindía de la visión del santo como psicopompo.

La gran profusión de este tipo de representaciones se enmarcan dentro de la difusión del culto a los ángeles en toda Europa, y en la Corona de Aragón de una manera especial, donde encontramos que muchas villas y ciudades se situaron bajo la protección de san Miguel –o del ángel custodio–, y donde teólogos como Francesc Eiximenis redactaban tratados sobre angelología[119]. Coincidiendo con la festividad del santo se organizaban procesiones y grandes celebraciones litúrgicas que tenían como finalidad situar la ciudad o la villa de turno bajo su protección, para así poder combatir cualquier adversidad[120]. Todo ello ayuda a comprender que san Miguel sea uno de los santos con más representaciones plásticas en el mundo hispano durante los siglos del gótico.

Entre las representaciones de san Miguel procedentes de territorio aragonés, una de las más similares es la tabla atribuida al Maestro de Belmonte conservada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York[121]. Pueden mencionarse también el *San Miguel* de la iglesia de San Valero de Zaragoza, el del *Retablo de San Miguel y San Antonio Abad* del Museum of Fine Arts de Boston atribuido al Maestro de Morata, el que aparece junto a santa Engracia en una tabla procedente de Marcén (Huesca), atribuida a Juan de la Abadía el Viejo, o el *San Miguel* que vemos en la predela de retablo conservada en la sacristía de la colegiata de Santa María de Alcañiz, atribuida a Domingo Ram[122]. Otra tabla con la imagen del santo que podría incluirse en esta enumeración es la procedente de la iglesia de San Miguel de Otal, hoy depositada en el Museo Diocesano de Jaca.

En cuanto a la procedencia, diversas fotografías conservadas en el Institut Amatller d'Art Hispànic certifican que en 1933 era propiedad del arquitecto Alexandre Soler i March (1873-1949), un importante coleccionista de arte medieval[123]. Una de estas fotografías muestra la tabla todavía con parte de su mazonería original, hoy perdida. Otra imagen del mismo archivo certifica que, posteriormente, la obra pasó a manos de Rafael Forcada, un restaurador que también ejercía de comerciante de antigüedades. En ese momento la mazonería dorada ya había sido retirada, dejando a la vista la reserva de color negro[124].

Gracias también a otra fotografía del Institut Amatller, seguramente de los años treinta del siglo XX, hemos tenido conocimiento de una tabla de formato similar a la de san Miguel que, en nuestra opinión, pudo pertener al mismo retablo[125]. Muestra una representación de san Bartolomé, igualmente de cuerpo entero, y se encontraba años atrás en la colección del Marqués de las Torres Sánchez-Dalp, en Sevilla (Fig. 1)[126]. Desconocemos las medidas de esta segunda tabla, pero el formato, el tipo de representación, el estilo y los dorados mantienen importantes vínculos con los del *San Miguel*. El nimbo se ha realizado de forma completamente idéntica, así como los motivos dorados del fondo de la tabla, que reproducen exactamente los que vemos en el *San Miguel*, con las mismas formas concéntricas y tallos vegetales punzonados. Motivos muy similares aparecen en una tabla con *Santa Catalina* conservada en la sacristía de la iglesia de Ródenas (Teruel)[127]. Tampoco tenemos constancia de sus medidas, pero la identidad de estilo y dorados es evidente. Todo ello podría llevarnos a concluir, *ad cautelam*,

118 "[...] sobre la porta d'aquella esgleia havia, pintat, un hom, qui havia ales e que tenia unes balances, on era afigurat que sant Miquel pesava les ànimes". Véase Llull 1993, p. 65.

119 El tema de la devoción a los ángeles ha sido estudiado desde múltiples vertientes. Véase, por ejemplo, la introducción de Curt Wittlin en Eiximenis 1983, pp. 7-12. En relación a la historia del arte, véase Llompart 1971, pp. 147-188; Moreu-Rey 1971, pp. 369-388; Llompart 1988, pp. 249-270; Español 1998a, pp. 175-186; Español 1998b, pp. 58-68.

120 El 17 de agosto de 1415, los *jurats* de la ciudad de Valencia enviaron una carta al fraile Antoni Queixal en la que le solicitaban que predicara en ciudad el día de la festividad del santo, ya que "costuma bona és en aquesta ciutat, per nostres precessors lonch temps observada, fer gran solemnitat cascun any en la capella de la Sala de la dita ciutat, en la festa del benaventurat sent Miquel Archàngel, a honor e reverència de tots los sants àngels de paradís, e singularment d'aquell àngel, qui ha en special custòdia e guarda la ciutat sobredita" (Rubio 1998, 98).

121 Velasco 2017, p. 18.

122 Véase Gudiol 1971, p. 248, cat. 199 y 266, cat. 263; Pérez Sánchez 1996, p. 40; Thomson 2006, p. 92.

123 Sobre Soler i March, véase Lacuesta 2018.

124 Véase, respectivamente, Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number 72711 serie C y Movil Forcada no. II. Sobre Forcada, véase Obón 2017, p. 110.

125 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas C 82875. La cronología de la imagen la deducimos a partir de otras fotografías de la misma colección conservadas en el mismo archivo.

126 Se trata de Miguel Sánchez-Dalp Calonge, que conservaba la colección en su palacio de la plaza Duque de la Victoria de Sevilla, que fue demolido poco después la muerte del conde en 1961. A partir de ese momento, el conjunto de obras reunidas por Sánchez-Dalp fue repartido entre diferentes miembros de la familia, que aún conservan una parte. Agradecemos esta información a Ignacio Hermoso, asesor técnico de conservación e investigación del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Una breve descripción de la colección, del año 1930, la encontramos en Romano 1930, 35-37, en el que se menciona que "los Primitivos españoles [de la colección] representan las escuelas catalana, aragonesa, andaluza, castellana y valenciana" (p. 36), sin que se dé ninguna información concreta sobre la tabla que aquí estudiamos. En cuanto a la figura del conde, véase Salas 2002, 398-399.

127 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas C-71221; Sebastián 1974, p. 371. Fue descrita por Juan Cabré de la siguiente forma: "En la misma iglesia hay una tabla de principios del siglo XV que representa a Sta. Catalina no muy bien conservada" (Cabré 1911, vol. IV, lámina 9, fig. 420).

que las tres tablas pudiesen formar parte de un mismo retablo presidido por la imagen de santa Catalina, que es algo más ancha que las del *San Miguel* y el *San Bartolomé*. Hay que tener en cuenta, también, que el santo arcángel mira hacia la derecha del espectador, mientras que Bartolomé lo hace a la izquierda, lo que permite situarlos flanqueando la imagen de la santa en una hipotética reconstrucción del conjunto.

En el marco de esta propuesta de asociación de tablas debe tenerse en cuenta que Santiago Sebastián relacionó la *Santa Catalina* de Ródenas "con la producción del Maestro de la Florida"[128]. Es precisamente a este maestro –en ocasiones, también llamado "Maestro de los Florida" o "Maestro de Florida"– a quien Reeves atribuyó la tabla de *San Miguel*[129]. Se trata de un pintor que recibió este apelativo a partir del retablo conservado en la capilla de los condes de la Florida, en la catedral de Teruel, dedicado a la Coronación de María. Con todo, el retablo y la capilla que lo cobija fueron un encargo de la família Pérez Arnal de hacia 1460-1473, según se deduce de la heráldica que preside el espacio y el retablo[130]. Este misma cronología, pues, debe tomarse como referencia para la datació de la tabla de *San Miguel*.

10

JUAN XIMÉNEZ (doc.1499-1504)

Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista

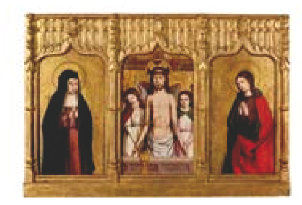
Zaragoza, hacia 1500-1510

Óleo sobre tabla

77,8 ⌗ 112 cm (con marco); panel central, 55,5 ⌗ 37,8 cm; izquierdo, 56 × 35,6 cm; derecho, 56 ⌗ 35,6 cm.

PROCEDENCIA:

Convento de la Orden carmelita, Toulouse; colección particular, Toulouse; Hôtel Saint-Georges, venta del 9 de noviembre de 1991,



Toulouse; Rossini, Drouot-Richelieu, 28 de junio de 2007, París.

BIBLIOGRAFÍA:

Mesuret 1965, pp. 12-13, no. 38; Nash 2011, pp. 284-297; Velasco 2015c, p. 199, figs. 4-5.

Nos hallamos ante un tríptico facticio integrado por tres compartimentos de sagrario con *Cristo Varón de Dolores*, *la Virgen* y *San Juan Evangelista*. Se desconoce su procedencia, aunque hay que suponer que formaba parte de un retablo realizado para alguna parroquia de las actuales provincias de Zaragoza o Huesca, que son los territorios donde esta documentado el trabajo de Juan Ximénez, a quién se han atribuido. Hay que suponer una pronta salida de las tablas de Aragón, puesto que Robert Mesuret documentó que se encontraban en la capilla del monasterio de convento de los carmelitas de Toulouse, edificio demolido en el siglo XIX[131]. Posteriormente pasaron por una colección privada de la misma ciudad francesa y fueron vendidas en 1991 (Hôtel Saint-Georges, Toulouse) y 2007 (Rossini, Drouot, París).

Las tablas son de pequeño formato y cada una de ellas está construida con un único tablón de madera de pino[132]. Ello demuestra que debieron formar parte de una estructura de sagrario de la que no hemos conservado la mazonería —la actual, reproduce los motivos de decoración arquitectónica habituales en este tipo de estructuras. El sagrario en cuestión, como era usual, debía tener forma tripartita y en su cara frontal debía situarse la tabla con el Cristo Varón de Dolores. Nos hallamos ante una imagen de Cristo de gran expresividad y patetismo, de acuerdo a los parámetros devocionales de la *Devotio Moderna*. El Hijo de Dios aparece emergiendo de un sepulcro jaspeado mientras es sostenido por dos ángeles. Muestra en su cuerpo las evidencias de la flagelación y, sobretodo, las llagas en sus manos y costado, de las que emana abundante sangre que se deposita en el cáliz dorado de primer término. Cristo luce abundante cabellera que cae sobre sus hombros, viste un *perizonium* de abundantes pliegues y presenta un nimbo crucífero dorado decorado con motivos punzonados. La corona de espinas es recia y provoca la salida de sangre, que rezuma por las sienes y la frente de Jesús. Sus labios son los de un muerto, los de un cuerpo inánime. Presentan una apariencia negruzca, la misma que vemos en las mejillas y pómulos. Sus ojos, con largas pestañas en los párpados, están cerrados.

Cada uno de los dos ángeles lo sostienen por un brazo. Visten túnicas de colores claros y capas donde se combinan el verde oliva y

128 Sebastián 1959, p. 125.

129 Reeves 2018.

130 Sobre el retablo, véase Sebastián 1967, pp. 43-48; Mezquita 1982.

131 Mesuret 1965 pp. 12-13, núm. 38 (con reproducción del compartimento central y catalogadas como obra germánica de hacia 1450). A diferencia de lo que propone Susie Nash (Nash 2011, p. 296), sería muy extraño que Juan Ximénez hubiese realizado un retablo para la ciudad de Toulouse. Lo más lógico es pensar que llegaron a Francia en el marco de una operación vinculada al comercio de arte y antigüedades, como pasó con muchos otros retablos españoles.

132 El análisis técnico ha demostrado que fueron ligeramente rebajadas por la parte posterior. Véase, Nash 2011, p. 284.

el rojo. Sus alas estan desplegadas y son de apariencia tornasolada. A pesar de las lágrimas que inundan sus rostros, su expresión es serena y calmada. Sus miradas, tremendamente expresivas, transmiten resignación. Uno dirige la vista al suelo, mientras el otro apunta frontalmente hacia un lugar indefinido, más allá de la pintura. Ambos han recibido idéntico tratamiento en las cabelleras, con rizos en los costados del rostro que se acumulan en la parte posterior. Al fondo, sobre un fondo dorado, aparece el conjunto de instrumentos de la Pasión, los *Arma Christi*, a los que se ha prestado bastante atención.

El compartimento de la izquierda muestra a la *Virgen dolorosa*. En posición de tres cuartos, su cuerpo se halla ligeramente vuelto hacia la parte central donde se hallaba la imagen de su Hijo. Recoge sus manos en señal de respeto y devoción, mientras dirige su mirada, absorta y dolorida, hacia el suelo. Viste túnica rojiza y, por encima, un manto azul que se vuelve verde en su interior. Luce también una toca de viuda. Su silueta se recorta sobre el fondo dorado, realizado con lámina metálica y decorado con motivos punzonados que dibujan formas vegetales. El nimbo, perfilado en negro, muestra internamente rayos incisos, mientras en el perímetro y alrededor de la cabeza del personaje aparecen sucesiones de formas circulares. La imagen de *San Juan Evangelista* es muy similar a la anterior, aunque él vuelve su cuerpo a la izquierda del espectador, dirigiendo la mirada al Cristo de la parte central. Su rostro es especialmente expresivo, aunque transmite calma y tristeza. Su cabello forma bucles en los costados, que se refuerzan con ligeras pinceladas para reforzar los brillos. Viste túnica marrón y manto rojo y verde, igualmente tornasolado en el interior, como el de María. En este panel se repite el tratamiento del fondo visto en el anterior, con idénticos motivos punzonados sobre el dorado y el nimbo.

Las tablas se han atribuido a Juan Ximénez[133], un pintor documentado en la ciudad de Zaragoza durante el tardogótico y los inicios del Renacimiento, hijo del también pintor Miguel Ximénez, que llegó a ser designado pintor de Fernando el Católico. Post atribuyó a Juan solamente dos obras, un *Cristo Varón de Dolores* de la antigua colección de Mariano de Pano, aparecido hace pocos años en comercio (Rob Smeets, TEFAF Maastricht 2012), y algunas de las tablas del desaparecido *Retablo de Tamarite de Litera*, especialmente la única que se ha conservado, el *San Miguel* del Philadelphia Museum of Art[134]. Esta escasez de pinturas en su catálogo hace que la incorporación de los tres compartimentos que aquí estudiamos sea relevante.

El estilo de los tres compartimentos apunta de manera indefectible hacia Juan Ximénez. Advertimos idéntica composición y los mismos estilemas que en el Cristo de la antigua colección Pano, donde hallamos personajes que responden a tipos humanos análogos. La posición y anotomía de Jesús es absolutamente concomitante, y lo mismo puede decirse para las representaciones angélicas que encontramos en las dos obras. Se repiten detalles muy concretos, como los toques de brillo en las cabelleras o el uso de azurita y laca roja en los labios y ojos, respectivamente, para reforzar la expresividad y el dolor[135]. Este es un rasgo absolutamente personal del pintor, que también detectamos en otras obras, como una *Caída de los ángeles rebeldes* en comercio en 2012 (Giovanni Sarti, TEFAF Maastricht 2012)[136]. Los rasgos de los rostros de los ángeles, además, son los mismos que los que presenta el *San Miguel* del Philadelphia Museum of Art. Los detalles apuntados reaparecen en tres compartimentos de retablo subastados en Barcelona en 2015-2016, cuya atribución propusimos en su momento y que publicamos en este catálogo por primera vez[137]. Formaron parte de una predela y representan a san Juan Evangelista, santa Apolonia y san Gregorio[138]. Sus rostros son absolutamente concomitantes con los de nuestros personajes y, además, el tratamiento de los dorados se encuentra muy próximo en lo relativo a los punzonados.

Iconográficamente, las imágenes de *Vir dolorum* en el contexto hispano son muy conocidas y acostumbraban a centrar las predelas de los retablos o los sagrarios,

133 La atribución a Juan Ximénez se debe a una comunicación oral de Claudie Ressort, según leemos en la ficha catalográfica de la subasta en que se vendió el conjunto en 2007. Véase http://www.rossini.fr/html/fiche.jsp?id=340809&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=1&aff=1&r= [consulta: 7 julio 2019]. La adscripción a este pintor ha sido subscrita por Nash 2011, pp. 284-297 y Velasco 2015c, p. 199.

134 Post 1941, p. 80-86, fig. 31-32. Dicha tabla participó en la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908, momento en que ya pertenecía a Mariano de Pano (Tormo 1909, p. 133). Sobre su aparición reciente, véase Velasco 2015c, p. 199, fig. 3.

135 Este peculiar tratamiento cromático ya fue puesto de relieve por Susie Nash en su estudio sobre los tres compartimentos: "Particularly striking in this work is the way the artist has deployed colour, particularly azurite and red lake, to create and heighten the effects of deathly pallor, blood and sorrow, and thus convey meaning: red lake is used to circle the eye sockets and tinge the whites of the eye, making them literally red-eyed, and azurite is used as a shading in the surface flesh tones; the tears that run down the angels' faces are formed with tiny amounts of azurite mixed into the lead white" (Nash 2011, p. 288).

136 Velasco 2015c, p. 203, fig. 6.

137 Véase una fotografía en el estudio introductorio de este catálogo.

138 Sobre estas tablas, las comentamos y reproducimos en el estudio introductorio del presente catálogo.

donde se custodiaban las Sagradas Formas. En este último caso, las connotaciones de dicha *imago pietatis*, cuya sangre se convertía en una exaltación simbólica de la Eucaristía y reforzaba el mensaje de otros episodios del retablo, como podía ser la Crucifixión, el episodio con el que culminaba la historia de la salvación y la redención de los hombres[139]. Así, la muerte de Cristo en el Gólgota se complementaba perfectamente con el espíritu eucarístico o salvífico del Varón de Dolores, acompañado de los instrumentos de la Pasión[140]. En estos términos, la redención se materializaba en la sangre que emana de la llaga costal de Cristo y que se vierte en el cáliz, poniendo así el énfasis en la relación de esta representación con la Eucaristía[141]. Eran imágenes con la función de motivar la piedad de los fieles y buscar su implicación emocional. Se generalizaron en la Corona de Aragón a partir de mediados del XIV y, hacia 1400, en el entorno parisino, apareció una variante de la cual se nutre la que aquí encontramos, la de Cristo sostenido por ángeles[142].

La cronología de este conjunto de tres tablas, así como de las obras hoy conocidas de Juan Ximénez, viene determinada por el breve lapso de tiempo en que le documentamos, esto es, entre 1499 y 1504[143]. Se supone que murió antes de 1513, pues no aparece mencionado en un documento relacionado con los herederos de su padre, Miguel Ximénez[144]. Se le supone, por tanto, una trayectoria muy corta, y de ahí que se conserven escasas obras de él.

139 Molina 1999, p. 127. La conciencia de que los promotores tenían sobre el valor eucarístico de Cristo de los Dolores aparece reflejada en el contrato que Lluís Borrassà firmó en 1415 para la realización de un retablo destinado a la iglesia de San Andrés de Gurb (Barcelona). Se especifica en el contrato que el pintor incluiría "prop del tabernacle [...] la image de Jesús tanent un títol en la mà en lo qual aurà escrit «hoc est corpus meum» e ab l'altre mà signant en ves lo tabernacle, e de l'altre part, en la casa prop del tabernacle, farà lo dit Luys sant Johan Babtiste ab la una mà signant al tabernacle e en l'altre tanent un títol en lo qual aurà escrit «Ecce agnus Dei»" (Ginebra 2000, pp. 141-171).

140 El Cristo de Dolores suele acompañarse de los *Arma Christi* de la Pasión, y en algunos documentos de la época se hace hincapié en la asociación. Es el caso del contrato que en 1407 firmó Lluís Borrassà para la realización de un retablo para el monasterio de Sant Miquel de Fluvià, donde se le solicitó que en medio del bancal pintase "la Pietat ab les armes de Jhesucrist, so es, la creu, les corregades, la lansa e la esponga" (Madurell 1949-1952, VIII, pp. 164-167, doc. 150). Para la vinculación de estos elementos con las imágenes patéticas de Jesucristo y su culto, véase Mâle 1908, p. 91 and ff.

141 Sobre estas cuestiones, véase Vetter 1963; La Favia 1980; García 1997; MacDonald-Ridderbos-Schlusemann 1998; Molina 2001.

142 Valero 2009.

143 Sobre el pintor y su cronología, véase Velasco 2015c y Velasco 2016.

144 El documento fue dado a conocer por Balaguer 1950, p. 16.

11

MAESTRO DE MIRAFLORES (¿Juan de Segovia?) (doc. 1483-1497)

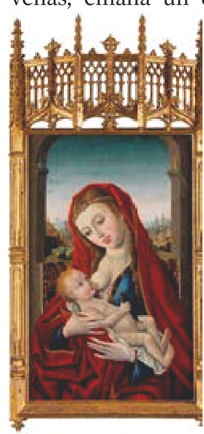
Castilla, hacia 1490

Virgen de la Leche (Virgo Lactans)
Óleo sobre tabla transferido a tablero
72,5 × 45 cm

PROCEDENCIA:
Colección particular, España.

BIBLIOGRAFÍA:
Jennings 2015; Pérez-Miquel 2018, p. 310.

La tabla muestra una cuidada representación de la Virgen de la Leche, que sostiene en su regazo y con las dos manos al Niño. María viste una túnica azul lapislázuli con ribete dorado que se le abre a la altura del pecho para amamantar a su Hijo. De su orondo pecho, donde vemos marcadas incluso las venas, emana un chorrillo de



leche que moja las comisuras de Jesús. La abertura de la indumentaria deja ver en el cuello de la Virgen una cadena de oro de la que pende una perla. María viste un manto de bermellón intenso, con generosos pliegues en la parte baja, y recorrido completamente por un ribete dorado afiligranado, realizado con oro aplicado al mordiente. Su rostro muestra facciones delicadas y un tratamiento especialmente cuidado, con ojos globulares que permanecen entreabiertos y miran al Niño con dulzura, mejillas sonrosadas y labios especialmente carnosos. Sujeta su cabello con una diadema de apariencia táctil donde apreciamos perlas y cabujones que contienen diferentes gemas. La cabellera, de intensos reflejos dorados, le cae por los hombros formando rizos. El detallismo y la delicadeza del pintor en la ejecución de la obra se advierte también en las manos de María, con delicados dedos, nudillos arrugados bien marcados y, sobretodo, por la presencia de las venas en los dorsales.

El Niño se ha representado desnudo y la Virgen le cubre parcialmente con su manto. Su posición es un tanto rígida. Sujeta fuertemente con una de sus manos un pájaro de

largo pico rojo que se ha identificado con un ostrero (*Haematopus ostralegus*)[145]. El rostro de Jesús es muy expresivo gracias a la potencia de su mirada, que parece dirigir a ninguna parte. Su cabello, rubio y revuelto, ha sido representado también con esmero por parte del pintor.

Los protagonistas se encuentran en una suerte de *loggia* o *belvedere* abierta al exterior a través de un gran ventanal. En sus dos montantes vemos sendas cornisas sobre las que se apoyan, a la izquierda, un delicado recipiente de vidrio y, a la derecha, un ave tropical amarilla, seguramente un loro. Sobre la repisa del ventanal, un lujoso tejido de brocado a manera de paño de honor, con el motivo de la *carxofa* dignifica la presencia de Jesús y María. La obertura deja ver un paisaje profundo realizado con bastante detallismo. Se adivina una ciudad amurallada con torreones y puertas, un riachuelo con patos, hombres y mujeres que circulan al lado de aves que reposan en los caminos. Se intuye, incluso, la figura de un perro. El cielo, con la línea de horizonte baja, se ha representado en gradación cromática de blanco a azul, a la manera flamenca, e incluye esponjosas nuves realizadas de forma muy ágil, con unas pocas pinceladas.

No insistiremos en aquellos aspectos iconográficos de la obra que merecen ser puestos de relieve, pues ya lo hizo en su día Nicola Jennings al estudiar la tabla[146]. En todo caso, solo ahondaremos en una cuestión. Nos hallamos ante una imagen de gran poder icónico y sugestivo como es la *Virgo Lactans* que, como es sabido, en la edad media buscaba reforzar la humanidad de Cristo. Idéntica misión tiene el detalle del pájaro que sostiene Jesús en una de sus manos. Los siglos del gótico supusieron una importante renovación de los atributos que María y el Niño lucían en sus representaciones artísticas. La nueva expresividad, basada en una concepción más humanizada de la Virgen y su Hijo, comportó la introducción de nuevos atributos acordes con ello. Aquellos que ensalzaban la jurisdicción universal del hijo de Dios, como el cetro, el libro o el orbe terrestre, fueron reemplazados por otros que lo presentaban como un hombre más. De entre todos ellos, el más habitual fue el del pájaro. Estos nuevos atributos llevan implícitas connotaciones simbólicas que conectan con el humanismo religioso bajomedieval, por lo que no debe considerárseles vacíos de contenido y significación[147]. Así, el simbolismo del pájaro como atributo cristológico ha sido objeto de numerosas interpretaciones y lecturas por parte de los especialistas. Dependiendo incluso del tipo de pájaro representado, las interpretaciones serán unas u otras. En cualquier caso, y en general, se le ha considerado una metáfora del alma humana, de la Resurrección y, sobretodo, una alegoría de la pasión y muerte de Cristo[148]. La imagen de María sosteniendo en brazos a Jesús se ha considerado tradicionalmente un símbolo de la Encarnación, mientras que la presencia del pájaro vendría a ser un presagio de lo que le esperaba al Hijo de Dios en la Pasión. Estaríamos, por tanto, ante una rápida visión de toda la vida de Cristo y la historia de la salvación. No debe olvidarse, además, que durante el camino al Calvario un pájaro le sacó a Jesús una espina de la corona con su pico, y de ahí que el ave quedase asociada a la Pasión.[149] En lo relativo al simbolismo del pájaro como representación del alma humana, que Cristo lo sostenga en su mano vendría a ser una imagen de protección y del cuidado divino.

Nos hallamos ante una tabla de devoción privada de gran relevancia seguramente encargada por algún cliente castellano adinerado, quien sabe si algún noble cercano a los Reyes Católicos[150]. Jennings también dejó bien fijada la autoría y modelos principales seguidos por el pintor que realizó la obra, el denominado Maestro de Miraflores[151]. Se trata de un pintor seguramente activo en la zona de Burgos a finales del siglo XV cuya denominación surge de una serie de compartimentos de retablo dedicados a san Juan Bautista procedentes de la cartuja de Miraflores, hoy conservados en el Museo Nacional del Prado[152]. La evidencia del estilo y las conclusiones a las que llegó Jennings nos ahorrarán insistir nuevamente en la cuestión.

Por nuestra parte, nos centraremos en reforzar las vinculaciones del tipo de Virgen con el Niño representado con el entorno flamenco y, en concreto, con modelos de Rogier van der Weyden y pintores afines. La tabla sigue de cerca el modelo de representación de vírgenes de medio cuerpo difundido por Rogier van der Weyden[153]. Del taller de este último se conserva en el Art Institute de Chicago

145 Jennings 2015, pp. 44-46.

146 Jennings 2015, pp. 44-46.

147 Sobre estas cuestiones, véase Crispí 2000, vol. I, pp. 327-328.

148 Collins 1913; Charbonneau-Lassay 1940; Friedman 1946; Clark-McMunn 1989; Levi d'Ancona 2001. Para el mundo hispano, véase Trens 1946, pp. 545-551.

149 Friedman 1946, p. 23; Crispí 2000, vol. I, pp. 329-330.

150 Jennings 2015, p. 54.

151 Jennings 2015, pp. 47-54.

152 Sobre el pintor y sus obras, véase Silva 1990, vol. II, pp. 645-667; Collar de Cáceres 2017. Además de la visión renovada sobre el artista que se ofrece en Pérez-Miquel 2018.

153 Sobre este tipo de vírgenes, véase De Vos 1971.

una *Virgen de la Leche* que presenta claras conexiones con el modelo utilizado por el Maestro de Miraflores[154]. Se trata, además, del mismo modelo que utilizó Bartolomé Bermejo para su *Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Valencia[155]. Según De Vos, Rogier pudo haberse inspirado en una composición perdida de Robert Campin, de la que se conservan algunas copias, como una *Virgen con el Niño* del Groeningemuseum de Brujas[156].

Con todo, el modelo utilizado por el Maestro de Miraflores se halla invertido en relación al de Rogier van der Weyden, al igual que vemos en una xilografía de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel[157]. El modelo rogieriano, sin invertir, fue readaptado por Dieric Bouts y algunos de sus seguidores, como vemos en la *Virgen de la Leche* del Städelsches Kunstinstitut de Franfurt o en la del Museo Correr de Venecia, de hacia 1455-1460. Se repiten múltiples detalles, entre otros, la disposición de las manos de María, los pies del Niño o la presencia del paño blanco entre las manos de la Madre y el cuerpo del Hijo[158].

A su vez, tal y como puso de relieve Jennings, el tipo de Virgen de la Leche utilizado en la tabla del Maestro de Miraflores es exactamente el mismo que encontramos en la tabla cumbrera del retablo que el Maestro de los Luna y otros pintores realizaron hacia 1488 por encargo de María de Luna, hija de don Álvaro de Luna, para su capilla de la catedral de Toledo[159]. La similitud entre una y otra obra es ciertamente sorprendente, lo que unido a otros puntos de unión entre ambos maestros llevó a Jennings a proponer que pudiese existir una relación entre ambos artistas[160].

Independientemente de ello, interesa ver que este modelo de Virgen de la Leche adopta importantes aspectos de la célebre Madonna Durán (Museo Nacional del Prado), una obra de Rogier van der Weyden que se encuentra en España seguramente desde el siglo XV y que fue abundantemente copiada por maestros hispanos[161]. La mencionada María de Luna estaba casada con Íñigo López de Mendoza, duque del Infantado, cuya familia poseía, precisamente, una copia de la Madonna Durán realizada por el mismo pintor que el retablo toledano, el Maestro de los Luna, hoy conservada en manos privadas[162]. El mismo pintor realizó una segunda, más o menos fiel, hoy custodiada en el Princeton University Art Museum[163]. además de otras tres copias más libres, en las que transformó el modelo original en una Virgen de la Leche, como vemos en el mencionado retablo de la catedral de Toledo, en uno de los compartimentos del retablo de la iglesia de El Muyo (Segovia)[164], y en un tercer ejemplar de procedencia desconocida conservado en el Museo Nacional del Prado[165]. Es precisamente este modelo de Virgo Lactans el que está reproduciendo el Maestro de Miraflores en la tabla que aquí estudiamos, que lo reinterpretó en una segunda tabla conservada en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, procedente del Hospital de Santa María la Rica.

154 Sobre la tabla de Chicago, véase Wolff 2008, pp. 310-315.

155 Velasco 2018b.

156 De Vos 1971, pp. 104-115, fig. 39.

157 Winkler 1958, p. 38, fig. 1.

158 Para las obras de Bouts, véase Friedländer 1968, núms. 15, 96, 96a y 96b, pl. 23 y 99.

159 Sobre dicho retablo, véase Pérez-Miquel 2018, pp. 302-332. Una reproducción del compartimento en cuestión en la lámina 24 del mismo libro.

160 Jennings 2015, p. 53.

161 Martens 1998; Martens 2008; Campbell-Pérez Preciado 2015.

162 Campbell-Van der Stock 2009, pp. 386-388.

163 Silva 2007a, pp. 317-318.

164 Collar de Cáceres 1986.

165 Silva 2015.

12

Anónimo

San Francisco de Asís y San Antonio de Padua

Castilla, hacia 1500

Óleo sobre tabla de roble

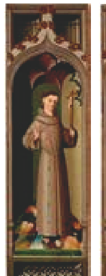
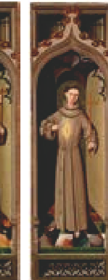
87,8 × 26 cm, cada uno

PROCEDENCIA:

Antonia Cortés Rodríguez del Llano, Burgos; colección Ruiz-Giménez, Bilbao.

Estas dos tablas muestran sendas representaciones de *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*, dos de los santos más relevantes de la orden franciscana. Ambos visten el hábito marrón propio de la orden, que forma pliegues rectilíneos y verticales en la

parte delantera, mientras que en las mangas

los pliegues se acumulan y dan lugar a formas quebradizas y zigzagueantes. En la cintura, el característico cinturón de nudos que simboliza los votos, otro de los elementos habituales en la indumentaria de los frailes menores. Ambos santos muestran la tonsura y presentan unos rasgos físicos muy semejantes, denotando aspereza y privaciones. Lucen sandalias en los pies y su posición es de tres cuartos.

A parte de estos aspectos comunes, es evidente que cada uno de ellos se identifica gracias a sus atributos privativos. San Fracisco aparece sujetando con su mano izquierda un crucifijo del que emana abundante sangre. De las llagas del Crucificado surgen delicados chorros de sangre que se dirigen hacia los pies, manos y el costado del santo, que vemos que ya luce también sus propias llagas. Por su parte, san Antonio de Padua señala con su mano derecha una imagen del Niño Jesús que se ilumina en su pecho dentro de una mandorla dorada, mientras con la izquierda sostiene otro crucifijo, esta vez de tipología distinta, de nudos.

Uno de los aspectos más remarcables de ambas representaciones es el espacio que acoge a las figuras, que ha sido tratado con suma exquisitez, casi emulando una celda monástica. Se trata de habitáculos de reducidas dimensiones a manera de nichos poligonales, a los cuales se accede desde un arco conopial moldurado que se levanta sobre columnas con las bases rematadas por hojas de col. En el interior vemos bóvedas de arista de tonalidades moradas, así como pavimentos marmóreos de contrastados y vivos colores que forman aguadas. El pintor ha dedicado un cierto esfuerzo a representar espacios más o menos creíbles, aunque la solución final a base de líneas ortogonales no es del todo satisfactoria, como es habitual en la pintura tardogótica.

El tratamiento lumínico de ambos espacios es a la flamenca, con un foco de luz que penetra desde el costado izquierdo del espectador e ilumina el perqueño muro que se encuentra a la izquierda de los respectivos personajes. La gradación de luz se aprecia en los otros dos muros de cada espacio: conforme se acerca al espacio más sombrío, el tono de verde se hace más oscuro. Ambos arcos de entrada presentan una decoración de tracería calada en el intradós, formando trilóbulos, mientras en el extradós vemos como diversas frondas recorren su perfil y se encaraman hacia la parte superior. Las frondas adoptan forma de hoja de encina, con recortes punzantes y elegantes reflejos realizados con pigmento amarillo. En las enjutas volvemos a encontrar decoraciones caladas a manera de rejas de hierro que imitan tracerías claustrales, muy estilizadas, que dejan pasar levemente la luz y la tamizan. Estan cubriendo sendos espacios subdivididos en dos, con forma semiesférica o de cuenca absidal. Ocurre exactamente lo mismo con las celosías rectangulares que encontramos en la parte baja de cada una de las dos tablas, que igualmente imitan trabajos de forja gótica con tracería calada. En su interior dejan ver un espacio prismático y generan, así, una cierta sensación de tridimensionalidad y profundidad. La luz interior ha sido también tratada con delicadeza, mostrando zonas sombrías y zonas iluminadas.

En línias generales, ambas tablas presentan acabados muy cuidados que demuestran hasta qué punto el pintor puso atención en los detalles. Nos hallamos ante un maestro de gran oficio que sabe articular espacios de forma resolutiva y otorgarles versemblanza a través de la relación creíble con las figuras, de la precisión en la configuración de la arquitectura y, sobre todo, del empleo de la luz como recurso. El uso de la técnica al óleo, un aspecto en el que el pintor se muestra muy solvente, le permite conseguir acabados más sutiles y definidos en las gradaciones cromáticas del pavimento, en los brillos de las frondas de los arcos e incluso en la cruz que sostiene san Antonio de Padua. Los colores, a su vez, se han aplicado con maestría y haciendo gala de una paleta cromática relativamente contrastada.

Los soportes de roble consisten en tablones individuales alineados con su grano que discurre verticalmente. Están desnudos por el reverso y exhiben marcas de sierra paralelas, que indican que se rebajaron en algún momento de su historia. Sin duda, ello se llevó a cabo para separarlos de otras dos pinturas que originalmente se disponían en el reverso de estos compartimentos, y que las convertían en las alas plegables de doble cara de un retablo mayor. Estas dos tablas mostraban representaciones de *San Miguel abatiendo al maligno* y la *Misa de san Gregorio*, y hoy se conservan en una colección la Virgen[166]. Formaban, por tanto, pane-

166 Todas ellas pertenecieron al matrimonio integrado por Joaquín Ruiz Jiménez (1854-1934) y Antonia Cortés Rodríguez del Llano (1883-1973).

les que se podían ver por ambos lados, lo que nos lleva a pensar que integraron las alas de un tríptico. Es muy posible que los dos santos franciscanos originalmente se ubicasen en las caras exteriores de las alas, es decir, las que se veían cuando el tríptico estaba cerrado, mientras que el *San Miguel* y la *Misa de San Gregorio* ocupasen la parte interna, la que se hacía visible cuando el mueble se abría. Puesto que los paneles son bastante altos y estrechos, una opción que no debe descartarse a la hora de imaginar la apariencia primitiva de la obra es que tuviera dos alas a cada lado del espacio central, tal como vemos en el *Políptico de la Vida y Milagros de Santa Godelieve*, de hacia 1475-1500 y conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York[167]. Si ello fue así, nuestro tríptico, o mejor dicho, políptico, debía mostrar cuatro santos cuando estaba cerrado.

Nada sabemos en cuanto a la procedencia de las tablas. La presencia de dos santos franciscanos, con todo, podría indicar dos cosas, o bien una devoción especial del propietario de la obra por la orden de frailes menores, o bien que el tríptico-políptico procediese de algún monasterio regido por la orden franciscana. Esta problemática va ligada a la de la autoría, ya que el estilo, la calidad e incluso la técnica de realización y el formato remiten a modelos flamencos. Sin ningún género de dudas, se trata de alguien que conoce bien los procedimientos pictóricos nórdicos. Debe añadirse el tipo de madera, roble, que fue la utilizada de forma precedente en el entorno flamenco y más puntualmente en la Península Ibérica. Todo lo apuntado nos lleva a dudar entre la realización de la obra en Flandes, y que de allí fuese importada a Castilla, o bien que fuese realizada en territorio castellano por un pintor flamenco. Menos plausible nos parece la posibilidad que el tríptico fuese pintado por un maestro castellano.

Sea como sea, las connexiones flamencas del autor de las tablas son muy evidentes. En primer lugar deben señalarse los débitos del San Miguel abatiendo al maligno con la representación del mismo tema que Rogier van der Weyden incluyó en el Políptico del Juicio Final del Hôtel-Dieu de Beaune (Francia) (ca. 1444-1450), que como es sabido tuvo su repercusión en la Península Ibérica. Así, hallamos el mismo tipo de imagen en el Tríptico del Bautismo de Cristo atribuido Maestro de Fráncfort (c. 1500-1520) procedente de Segovia, hoy conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya[168].

Nos hallamos ante un pintor que parece conocer también la pintura de Hans Memling y sus inmediatos seguidores. El estilo de las figuras de nuestro pintor y su enfoque notable y altamente atípico de la composición, en el que las escenas narrativas centrales se dividen y se apoyan en paneles ilusorios de piedra y mármol, motivos de tracería trompe-l'oeil y una combinación de materiales ficticios que son todo magistralmente sugeridos, no permite una conexión particularmente cercana con el llamado Tríptico Maestro del Morrison, un pintor anónimo activo en Amberes en los primeros años del siglo XVI. Su obra homónima, un tríptico ahora en el Toledo Museum of Art, utiliza una división de espacio marcadamente similar con arcos ficticios y decorados, grandes pedestales y otros dispositivos espaciales para separar y elevar las figuras dentro de la superficie pintada.

También se piensa que el tríptico Maestro del Morrison recibió encargos de clientes hispanos. Así, un gran retablo con marcas de carpinteros de Amberes y fechado en 1504, que varios eruditos han atribuido a su mano, aún sobrevive *in situ* en la capilla de San Juan Bautista en la iglesia de San Salvador en Valladolid, por ejemplo.[169] El formato general del retablo de Valladolid, con delgados compartimentos en las alas divididos en escenas mucho más pequeñas que los de la predela o banco inferior, parece haber tenido una cierta influencia en nuestro artista, que buscó el mismo efecto dividiendo las composiciones de manera similar. Es totalmente plausible que nuestro pintor trabajara a partir de modelos como el retablo de Valladolid y adoptara algunas de sus características claramente "nórdicas", pero la calidad refinada de su trabajo y su atención a los conceptos y técnicas utilizados por el Maestro del tríptico Morrison sugieren un grado de entrenamiento en tierras nórdicas.

Podemos afirmar con bastante certeza que nuestro artista tenía experiencia de primera mano trabajando en un taller flamenco, pero que pudo ser alguien que residía y trabajaba en España en lugar de en un centro del norte como Amberes. Además, el uso de punzonado para los nimbos de las figuras en los dos paneles interiores, una técnica ausente en gran medida de la pintura flamenca en esa fecha, así como su utilización de una ornamentación singularmente fantástica y una paleta de colores extraordinariamente vívida, van mucho más allá incluso de la mayoría experimental de los pintores flamencos

167 Jacobs 2012, pp. 185-186, figs. 80-81.

168 Yeguas 2014.

169 Post 1947, p. 30; Friedländer 1971, nº 84.

en este momento. En conclusión, es muy posible que nos hallemos ante el trabajo de un pintor foráneo que, en un momento dado, se instaló en Castilla, tal como ocurre con maestros como Juan de Flandes o Michel Sittow. Tanto el conocimiento de los modelos de Memling como de los del Maestro del Tríptico Morrison, así como los aspectos señalados de su estilo, el tratamiento compositivo y decorativo, nos llevan a situar su obra durante los primeros años del siglo XVI.

13

NICOLAU FALCÓ (doc. 1493-1530)

San Cristóbal

Valencia, hacia 1500

Óleo sobre tabla

317 ⁜ 121 ⁜ 12 cm

PROCEDENCIA:

Colección particular, Valencia; Galería Bernat, Barcelona, 2012.

BIBLIOGRAFÍA:

Post 1941, p. 721, fig. 343; Puig-Velasco 2012, p. 150, fig. 8; Reeves 2018, cat. 23.

Se trata de una obra conservada en tiempos de Post en una colección particular de Valencia, a la que tuvo acceso el investigador



norteamericano gracias a una fotografía que le fue facilitada por Leandro de Saralegui[170]. Se desconoce su procedencia, aunque su calidad, dimensiones y el área de trabajo del pintor que la realizó, el valenciano Nicolau Falcó, obligan a pensar en alguna iglesia importante de la región valenciana.

La tabla es de unas dimensiones fuera de lo común, puesto que supera los tres metros de altura. Muestra una representación de san Cristóbal con el Niño Jesús a hombros. El santo viste una túnica verde anudada a la cintura con un cinto de tela blanca. Por encima, se cubre con una capa roja con el ribete dorado, realizado con lámina metálica de oro. En posición frontal y con la cabeza ligeramente vuelta hacia el Niño, alza su mano izquierda buscando su aprovación. El santo se sostiene con un bastón florido a manera de palmera con piñas y se halla cruzando un río de aguas cristalinas que dejan no solamente sus piernas sumergidas, sino también los peces que lo habitan. El gigante luce una espesa cabellera que forma bucles a la altura de la frente, además de una barba bífida. El nimbo, igualmente realizado con lámina de oro, muestra delicados punzonados que muestran motivos vegetales sin relieve.

El Niño aparece sobre el hombro izquierdo de Cristóbal, sentado y cruzando las piernas. Luce una cabellera rizada y un nimbo semejante al del santo, decorado con los mismos motivos punzonados y reforzado con potencias. Viste una túnica morada que ciñe a la cintura con un delicado cinturón dorado, realizado con lámina metálica. Se cubre con un manto blanco de generosos pliegues quebrados, que se sujeta a la altura del pecho con un broche que imita los de orfebrería, con un cabujón central y diversas perlas alrededor. El Niño levanta su brazo izquierdo y efectúa un gesto de bendición con la mano derecha, mientras con la izquierda sujeta el orbe terrestre rematado por una cruz y el estandarte de la resurrección.

La acción parece que transcurre al anochecer, a la vista del cielo crepuscular con esponjosas nubes. Un ermitaño ilumina al santo y a Jesús en su travesía a la luz de un farol con una vela. El personaje, representado como un venerable anciano de barba blanca, viste un hábito talar blanco y marrón, con capucha. Del cinto le pende un rosario de cuentas rematado con una cruz. Justo detrás de él advertimos la entrada a una especie de cabaña de piedra, mientras que en los laterales de la composición vemos algunas rocas y arbustos de ribera.

El episodio representado se difundió ampliamente en la edad media gracias a textos como la *Leyenda Dorada* de Iacopo da Varazze, donde se narra que este gigante, llamado Réprobo, cambió su nombre por el de Cristóbal al bautizarse. Después de haber sido tentado por el diablo, se interesó por la figura de alguien de quien había oído hablar, Cristo, y preguntó a un ermitaño, que le explicó quien era y le instruyó en la fe cristiana. Vista su estatura colosal, el anacoreta le pidió que dedicáse su vida a ayudar a cruzar un río muy peligroso en el que perecía

170 Post 1941, p. 719, fig. 343.

mucha gente, y que se lo tomáse como un servicio a Cristo. Y Cristóbal aceptó. Buscó el río, se instaló y construyó una choza para vivir. Se hizo también con una robusta vara con la que se ayudaba para aguantar las embestidas de la corriente. Un día oyó que un niño le llamaba y le pedía atravesar el río. Salió de su cabaña, buscó entre los arbustos del río, y no vio a nadie. El niño volvió a llamarle, y finalmente lo localizó. Se lo puso sobre sus hombros, cogió la vara y se dispuso a cruzar el río. Cuando lo estaba haciendo, notó que el nivel del agua subía mucho y que el niño le pesaba como el plomo. Cada vez más. Al llegar al otro lado, le comentó al muchacho lo que le había costado la travesía, y que parecía que llevaba el mundo a sus espaldas. El niño le reconoció que, efectivamente, era así, porqué él era Cristo. Y para demostrarle que era cierto, le dio una prueba. Le pidió que atravesase nuevamente el río y que cuando llegase delante de su cabaña, clavase la vara en el suelo. Le prometió que al día siguiente estaría florida y habría dado frutos[171].

San Cristóbal es un santo fuertemente vinculado a la peregrinación y los caminos. Durante los siglos medievales se hicieron muy habituales sus imágenes de grandes dimensiones[172], a la que se les atribuía funciones apotropaicas y profilácticas. De ahí que en lugares como Francia fuese habitual hallarlas en el exterior de las iglesias, con la misión de proteger a viajeros y peregrinos. Lo vemos, por ejemplo en el atrio de la capilla de Notre-Dame de Benva (Alpes Maritimes)[173]. Igualmente, sabemos que en la puerta del Perdón de la catedral de Sevilla, existía en época medieval una representación del santo, así como una segunda cerca de una de las puertas de salida[174]. A parte de sus propiedades contra la muerte súbita, las representaciones gegantinas de Cristóbal con el Niño a cuestas se han puesto en relación con la visión de la hostia, estableciendo un nexo, por ejemplo, con aquellas escenas de la Santa Cena donde Cristo aparece elevándola[175].

En cuanto a Valencia, la región no restó al margen de la gran difusión que el culto a san Cristóbal tuvo en época medieval. Una tradición decía que sus reliquias habían sido trasladadas a la ciudad el año 828 desde Toledo[176]. Además, se cuenta que durante el pogromo de 1391 apareció milagrosamente en una sinagoga de Valencia una imagen del santo mientras se celebraba culto, lo que provocó la conversión de 7.000 judíos. Contemporáneamente, san Vicente Ferrer aconsejó que fuesen colocadas imágenes suyas en diversos lugares de la ciudad para combatir una epidemia de peste[177]. Todavía entre las referencias que prueban la gran difusión de su culto en tierras valencianas, hay que destacar que en 1451 en la procesión del Corpus de Valencia participó una imagen de san Cristóbal que se considera precedente inmediato del *Misteri de Sant Cristòfol*, representado con notorio éxito a principios del siglo XVI y que basaba su texto de la *Leyenda Dorada*. El mismo clima devocional favoreció que en 1498 se imprimiera en la capital del Turia la *Obra allaors del Benaventurat Sent Cristofol*, de Pere Tricher.[178] Todo ello hizo que las representaciones gegantinas de Cristóbal proliferasen, como vemos en la tabla que nos ocupa o en la sarga de la catedral de Valencia, atribuida a Gonçal Peris y que casi alcanza los seis metros de alto[179].

Cuando Post se refirió por primera vez a la obra la atribuyó al entonces denominado Maestro de Martínez Vallejo (Martínez Master)[180], que a la larga se ha identificado con Nicolau Falcó, un maestro activo en Valencia entre finales del siglo XV e inicios del siglo XVI. Vivió, por tanto, el paso del tardogótico al Renacimiento. Su adscripción al *corpus* de obras de Falcó es evidente desde el punto de vista estilístico y, en especial, a aquellas de más calidad, en las que se detecta una suavidad en el modelado no siempre presente en sus trabajos. Los rostros son varoniles y grácilmente dibujados, con expresiones firmes y mirada penetrante, de perfiles afilados, labios carnosos y bien definidos, y boca entreabierta. Hallamos en ellos la tradicional forma almendrada o elíptica de los ojos, los prominentes lagrimales, los generosos labios bien delimitados, la nariz de esbeltas formas, o los toques lumínicos en determinadas partes de los rostros, como la nariz, mejillas, comisuras de los labios o la barbilla.

Detectamos también el acabado casi escultórico del que Falcó hace gala en algunas de sus obras, con facciones profundamente marcadas y diferenciadas, de una volumetría lograda a base de claroscuros, de forma similar a como encontramos en otro pintor valenciano contemporáneo, el Maestro

171 Vorágine 1982, vol. I, pp. 406-407.

172 Schwartz 1954; Llompart 1965; Roca 1984; Grau 1994-1995; Lionarons 2002.

173 Rigaux 1987, pp. 317-331.

174 Laguna 1998, p. 49, 55 y 64.

175 Rigaux 1989, p. 280.

176 *Acta Sanctorum Julii*, Antwerp, 1731, t. VI, p. 129.

177 Villanueva 1802, pp. 69-70; Mérimée 1985, vol. I, p. 46.

178 Mérimée 1985, vol. I, pp. 35, 39-40 y 45-47.

179 Ferre-Gómez 2011.

180 Post 1941, p. 721, fig. 343.

de Artés. Todo lo apuntado reaparece en una serie de obras del maestro, como una tabla con la *Santa Faz sostenida por ángeles*181, una *Dolorosa* y el *Ecce Homo*[182], un *Cristo Varón de Dolores*[183], así como las figuras de san Joaquín y Santa Ana del *Retablo de la Puridad*[184], todas ellas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Podemos mencionar también una de sus obras documentadas (1515), la *Virgen de la Sapiencia*, de la capilla de la Universidad de Valencia, donde en primer término aparece un san Lucas con un tipo de cabeza y rostro muy similares al de san Cristóbal[185]. En cuanto a obras del pintor con representaciones iconográficas semejantes, debemos mencionar el *Tríptico de la Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Valencia, que incluye una imagen semejante en su predela[186].

En algunas obras de Falcó los nimbos de ciertos personajes aparecen delimitando su contorno una fina línea negra, como vemos, por ejemplo, en todas las anteriormente citadas, en las sargas de la catedral de Valencia y en la tabla que es objeto de nuestro estudio. La representación de las barbas es también muy característica, a partir de tipos muy rígidos, bífidos y compactos. Otro detalle a remarcar son las potencias del nimbo de Cristo, que también encontramos en la ya mencionada *Santa Faz sostenida por dos ángeles*, o en la sarga con la *Resurrección de Cristo* de la catedral de Valencia.

181 Gómez Frechina 2001a.
182 Gómez Frechina 2001b.
183 Gómez Frechina 2006a.
184 Farfán 1988.
185 Gómez-Ferrer 2011-2012, p. 83, fig. 1.
186 Post 1935, p. 363, fig. 150.

Falcó es un maestro que se dejó seducir por las novedades filoitalianas de inicios del siglo XVI, pero en la tabla de *San Cristóbal con el Niño a cuestas* parece mantenerse fiel todavía a las formas tardogóticas. Las diferencias que se detectan con obras documentadas, como las mencionadas sargas del *Retablo del gremio de los armeros* de la Seo de Valencia (1505), o la también citada *Virgen de la Sapiencia* (1515), donde las formas renacentistas ya se hacen evidentes, nos llevan a pensar que el *San Cristóbal* podría contarse entre las obras más antiguas del pintor, de hacia 1500.

14

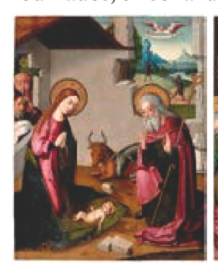
NICOLAU FALCÓ (doc. 1493-1530)

Natividad y *Pentecostés*

Valencia, hacia 1515
Óleo sobre tabla
59 ⁜ 46,2 cm (Natividad)
59,4 ⁜ 47,2 cm (Pentecostés)

PROCEDENCIA:
Colección particular, Francia.

Nos hallamos ante dos tablas de pequeñas dimensiones con la *Natividad* y el *Pentecostés*. La primera de ellas responde a un modelo de representación tradicional en el tardogótico hispano, con la Virgen y san José arrodillados, en señal de respeto y adoración




flanqueando al Niño, que reposa en el suelo sobre el manto de su Madre. María viste una túnica roja y un manto azul por su parte externa y verde oliva por la interna. Jesús aparece completamente desnudo, con un nimbo dorado y rodeado de rayos solares –realizados con lámina de oro aplicada al mordiente– que refuerzan su divinidad. Justo delante de Él, una gran piedra partida por la mitad. José muestra sus manos alzadas en señal de veneración hacia el Hijo de Dios. Al igual que María, luce un nimbo realizado con lámina metálica y decorado con motivos vegetales punzonados. Viste túnica oscura y manto rojizo, y apoya su cayado en la parte interna de su brazo izquierdo.

Al fondo del establo, el buey y la mula parece que también se han postrado en señal de veneración, mientras a la izquierda, detrás de María, asoman la cabeza dos pastores que se dirigen a adorar al Niño, uno de ellos haciendo sonar un instrumento aerófono, y el otro trayéndole un presente. El episodio transcurre en una suerte de cobertizo con cubierta a dos aguas y abierto al exterior por un gran ventanal, a través del cual vemos un paisaje representado en gradación cromática de azules a tonos terrosos. Se esbozaron en él dos personajes, seguramente otros dos pastores, uno de los cuales alza los brazos seguramente al enterarse del nacimiento del Mesías.

La segunda escena muestra el *Pentecostés*, el momento en que el Espíritu Santo es enviado por Dios a la tierra para insuflar el don de lenguas a los discípulos de Cristo. María centra perfectamente la composición, y viste la misma indumentaria que en la escena anterior, aunque aquí incorpora un velo blanco que la identifica como viuda. Se muestra con las manos juntas en señal de oración, sentada en un trono de madera de formas sencillas que se levanta sobre una base. A los lados del trono se distribuyen los apóstoles. En primer término, a la izquierda, vemos a san Juan Evangelista, imberbe, y a san Pedro, representado como un anciano. Ambos aparecen sentados en el suelo, sostienen sendos libros y efectuan gestos con sus manos que refuerzan lo sorprendente y sobrenatural que está sucediendo. El descenso del Espíritu Santo se materializa, como es habitual, en forma de paloma blanca, nimbada, de la cual surge una leve y casi imperceptible lluvia de fuego representada con pequeñas lágrimas de pan de oro aplicado al mordiente. Los dos apóstoles de primer término visten túnicas y mantos de colores vivos, verdes, rojizos y rosados, mientras que de los que se encuentran en segundo término solo advertimos las cabezas y parcialmente sus cuerpos. La presencia del resto se deduce a través de sus cabezas solamente insinuadas, con nimbos que ham recibido un tratamiento delicado, idéntico al descrito en el compartimento anterior. El episodio transcurre en una habitación cerrada, con dos ventanales a los lados y una bóveda de crucería parcialmente representada. El pavimento, finalmente, es un sencillo solar de baldosas verdes, rojas y blancas.

Ambas tablas formaron parte seguramente de un retablo de pequeñas dimensiones dedicado a la Virgen. Podría confirmarlo el hecho que se conozca un tercer compartimento procedente del mismo conjunto, con la escena de la *Epifanía* (*Fig. 1*). Se conservaba hace unos años en una colección particular de Madrid (2003), pasó por el mercado de arte barcelonés (Galería Bernat, 2012) y ha aparecido nuevamente a la venta en fecha reciente (Isbilya, Sevilla, subasta de 25-26 abril de 2017, lote 129; Sotheby's, Londres, *Old Masters Day Sale*, 5th july 2018, lot number 117)[187]. Las medidas coinciden exactamente (58,5 × 46 cm), así como el estilo y el tratamiento de los dorados, donde vemos una misma línea perfilando los nimbos por el exterior e idénticos punzonados. El paisaje presenta las mismas características que el de la *Natividad*. Todo ello nos lleva a confirmar la pertenencia a un mismo conjunto[188].

Las tres escenas, junto a otras que no conocemos, seguramente integraban un retablo similar al conservado en el Museo José Benlliure de Valencia, que presenta compartimentos de dimensiones equivalentes y composiciones parecidas. Una segunda opción a barajar, sustentada en el tamaño de las tablas, es que fuesen compartimentos de una predela dedicada a los gozos, de forma similar a como vemos en el *Retablo de la Puridad* del Museo de Bellas Artes de Valencia. Sea como fuere, debió tratarse de un conjunto de dimensiones reducidas, seguramente destinado a un altar lateral de alguna iglesia del área valenciana.

Las composiciones que hallamos en ambas tablas responden plenamente a modelos empleados por Nicolau Falcó. Lo vemos en el caso de la *Natividad*, donde el emplazamiento de los personajes principales reproduce el utilizado en la misma composición del *Retablo de la Puridad* (Museo de Bellas Artes de Valencia), una de las obras documentadas de Falcó (1501-1515)[189]. Solamente se ha variado ligeramente el gesto de José con las manos, mientras que María y el Niño reproducen modelos casi idénticos, incluso en detalles insignificantes. En cambio, en el caso del *Pentecostés*, se ha optado por una composición diferente, más innovadora en el *Retablo de la Puridad* y con arquitecturas renacentistas, mientras que en nuestra tabla vemos una composición tradicional y un espacio cubierto con bóvedas góticas. Coinciden ambas escenas, eso sí, en la figura de san Juan Evangelista, ubicado a la izquierda, en primer término y en posición muy similar, estirando el cuello.

Encontramos otro paralelo interesante para la *Natividad* en las sargas del *Retablo de los armeros* de la catedral de Valencia, otr de los trabajos documentados de Falcó (1505)[190]. Apreciamos que la disposición

187 En el año 2003 participó en una exposición celebrada en en las Palmas de Gran Canaria, donde figuró con atribución al Maestro Martínez (*Huella* 2003, pp. 320-321). La publicamos en Puig-Velasco 2012, p. 147, fig. 3.

188 La composición de la *Epifanía* es muy similar a la que encontramos en un tríptico de colección particular que presenta dicha escena en su compartimento principal (Gómez-Frechina 2001a, p. 157, fig. 13.4). Puede compararse también con la *Epifanía* que se conservaba en tiempos de Post en el monasterio del Puig, en Valencia (Post 1935, p. 372, fig. 155a), o con la que encontramos en la predela del *Retablo de la Puridad* en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

189 Farfán 1988.

190 Gómez-Ferrer 2011; Gómez-Ferrer 2011-2012, pp. 83-85. Véase una reproducción de las escenas marianas de las sargas en Cebrián 2015, p. 155, fig. 2.

de los protagonistas principales vuelve a ser la misma, a pesar que el resto de la composición ha recibido un tratamiento diferente. Volvemos a ver el detalle del Niño reposando en el suelo, sobre el manto de su Madre, siguiendo la tradición flamenca derivada de Robert Campin.

En cuanto al *Pentecostés*, un buen paralelo lo hallaríamos nuevamente en las sargas del *Retablo de los armeros*, donde apreciamos que la composición se distribuye siguiendo el esquema tradicional. En este caso, merece la pena fijarse en la figura de María, que muestra una caracterización y posición muy semejante, especialmente si prestamos atención a la manera como junta las manos a la altura del pecho. En las sargas, con todo, la arquitectura vuelve a ser de corte clásico, como hemos apuntado al referirnos al *Retablo de la Puridad*.

Estilísticamente, en las tablas hallamos muchos de los aspectos que definen el estilo de Nicolau Falcó. Por ejemplo, esa peculiar forma de representar los labios y la cuenca de los ojos. Los rostros de los personajes muestran estilemas cercanos a los que hallamos en las citadas sargas del *Retablo de los armeros* y en la predela del desaparecido *Retablo de San Lázaro* de la Catedral de Valencia, otra de las obras perfectamente fechadas de Falcó (1520)[191]. Vemos, además, detalles y gestos que son propios del pintor, como la línea negra que perfila los nimbos, el punzonado ágil y elaborado de los dorados, la forma como algunos de sus personajes se llevan una de las manos a la cabeza, o como dirigen la mayoría de ellos su mirada al suelo. Los rostros son los propios del maestro, varoniles y muy expresivos, con ojos globulares y prominantes lagrimales. Las narices, aguileñas, y los labios, carnosos, especialmente el inferior. En las caras no faltan tratamientos lumínicos a base de clarobscuros. Las barbas son igualmente las prototípicas del pintor, muy pobladas y frondosas, habitualmente bífidas. En general, nos encontramos personajes que remiten a las sargas de la Catedral de Valencia, o al mencionado retablo del Museo José Benlliure.

Si nos fijamos en la globalidad de la obra que se atribuye a Nicolau Falcó, y al igual que pasa con muchos otros pintores del medievo hispano, fácilmente detectaremos diferentes variables de calidad plástica. Ello seguramente se explica por la gran relevancia de su taller en la Valencia de finales del siglo XV e inicios del siglo XVI, lo que le obligó a rodearse de ayudantes y colaboradores. Ello llegó a provocar que la historiografía, inicialmente, distribuyese sus obras entre cuatro personalidades distintas: Nicolau Falcó, el Maestro de Martínez Vallejo, el Maestro de la Puridad y el Maestro de San Lázaro.

Las tablas que estudiamos no muestran el modelado casi escultórico del que Falcó hace gala en sus mejores obras, como sí vemos, en cambio, en el *San Cristóbal* que se presenta en este mismo catálogo (cat. 13). Con todo, sí apreciamos atisbos de calidad en rostros como el de san José en la *Natividad* o el de san Pedro en el *Pentecostés*. En otros, vemos que el pintor se recrea en la configuración de su volumetría jugando con los claroscuros. Este tipo de tratamiento, un tanto más apresurado, lo hallamos también en algunos compartimentos del *Retablo de la Puridad* —en la predela— y en el Museo José Benlliure. Este estilo más suelto y de ejecución más rápida recuerda también al que hallamos en una tabla con la *Aparición de Cristo resucitado a su Madre con los Padres del Limbo*, de colección particular[192], o en las escenas de las puertas del *Tríptico de la Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Valencia, que en su día dio nombre al Maestro de Martínez Vallejo[193].

191 La fecha aparecía en el compartimento central. Véase, Post 1935, p. 389, fig. 162.

192 Puig-Velasco 2012.

193 Post 1935, p. 363, fig. 150.

15

MAESTRO DE ALFORJA (¿Joan Montoliu?) (ca.1450/1452-1531)

Cristo Muerto aguantado por dos Ángeles

Tarragona, hacia 1510-1530

Óleo sobre tabla

50 × 42 cm

PROCEDENCIA:

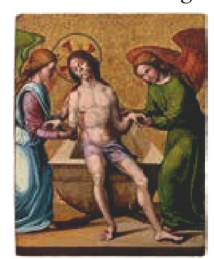
Colección particular, Barcelona, hacia 1958.

BIBLIOGRAFÍA:

Angulo 1944, p. 357; Post 1958, p. 330; Gómez 2018, pp. 127-128, fig. 4.

La composición muestra a Cristo de cuerpo entero, muerto, sentado en una orilla del sepulcro mientras le sostienen dos ángeles

por los brazos. La imagen es de gran



patetismo y transmite las consecuencias del martirio del Hijo de Dios. Jesús tiene los ojos cerrados y su cabeza y cuerpo aparecen ligeramente inclinados a la izquierda del espectador, evidenciándose la pesadez del cuerpo inánime. Su poblada cabellera le cae por las espaldas. Se hacen evidentes también las huellas de la Pasión y los tormentos a los que ha sido sometido. La llaga del costado sangra abundantemente y el reguero de sangre le cae por el costado, traspasa el perizonio morado por debajo y continúa por el muslo izquierdo. Pies manos y manos presentan las marcas de los clavos, rodeadas igualmente de sangre, que le ha salpicado el torso, piernas y brazos. En la cabeza, las marcas también sangrantes de la corona de espinas. Su cuerpo muestra aún formas musculosas, pero el vientre aparece ligeramente inflado.

Los ángeles aparecen de pie, flanqueando a Cristo, sosteniéndole con delicadeza y efectuando una ligera genuflexión en señal de respeto. Sus rictus faciales no son especialmente apesadumbrados, sino que esbozan una especie de sonrisa incómoda que esconde temor. El de la derecha viste túnica verde, mientras que el de la izquierda luce una suerte de alba rosácea y una túnica azul claro. Sus cabelleras son rojizas y presentan toques de color para acentuar los brillos. Muestran las alas desplegadas y las vemos parcialmente, recortadas por encima del fondo dorado. El artista ha utilizado la técnica del esgrafiado para dar forma al plumaje, rascando con un elemento punzante sobre la policromía para, así, hacer aparecer la lámina de oro subyacente. El tratamiento de la luz ha sido muy cuidado, con una fuente lumínica que penetra por el lado izquierdo y que focaliza en el cuerpo de Jesús, generando un potente brillo en la parte baja de la túnica del ángel y proyectando una serie de sombras en el pavimento y en la parte derecha del sepulcro. Las sombras también aparecen en los brazos y piernas de Cristo, confiriendo a la escena un aire dramático e intenso.

El sepulcro es un vaso de mármol de apariencia antiquizante, con patas de mármol imitando garras. Su disposición corta el plano pictórico de forma aparente, pero el resultado visual no acaba de ser óptimo debido a la fictícia sensación de profundidad que transmite el fondo dorado de la composición. Da la sensación que el sepulcro flota a partir del punto donde acaba el pavimento y comienza el fondo dorado. Este fondo se ha realizado con lámina metálica de oro aplicada al agua sobre una base de bol, el tono anarajando de la cual se deja ver en algunos puntos. Toda la superficie se ha decorado con un ligero punzonado y rallado que da lugar a formas vegetales muy esquemáticas. El mismo fondo dorado ha servido para dar forma al nimbo crucífero de Cristo, que se ha delimitado con una fina línea negra. En el interior, se ha personalizado la decoración punzonada con motivos diferentes, para así marcar mejor la distinción.

La imagen icónica del Cristo de Dolores emergiendo de su tumba acompañado, o no, de ángeles se difundió con profusión en Valencia desde inicios del siglo XV[194]. La que aquí analizamos muestra esquema con un cierto éxito en el entorno valenciano a inicios del siglo XVI. Con todo, pintores como Bartolomé Bermejo ya hicieron uso en obras anteriores, como vemos en el *Cristo de la Piedad* del Museu del Castell de Peralada, que deviene una de las primeras muestras en la Península Ibérica[195]. Se trata de un prototipo innovador, ya que Cristo no emerge del sepulcro, como era habitual en las composiciones cuatrocentistas. Se le muestra patético y doliente, en posición ladeada y con las piernas fuera del sepulcro. Los referentes deben buscarse en Italia, por ejemplo, en obras de Giovanni Bellini pintadas en Venecia donde representó a Jesús acompañado de ángeles en actitudes similares[196]. Entre ellas debe destacarse la *Pietà* de la Pinacoteca dell'Accademia de Carrara (Bérgamo), de hacia 1455[197]; el *Cristo Muerto con dos ángeles* de la National Gallery de Londres; la tabla con el mismo tema de la Gemäldegalerie de Berlín; o la conservada en los Museos Comunales de Rímini, estas últimas fechadas en los años setenta del siglo XV[198]. Lo mismo puede decirse para Antonello da Messina, cuya composición del Museo Correr de Venecia se ha relacionado con los modelos contemporáneos de Bellini, a los cuales debió tener acceso durante su etapa veneciana[199].

Valencia se convirtió en uno de los primeros lugares de recepción de este tipo

194 Valero 2009, pp. 337-339.
195 Velasco-Molina 2018.
196 Belting 1985; Schmidt 2015, pp. 203-225.
197 Bayer-Rodeschini 2012, pl. 2.
198 Goffen 1989, pp. 78-86; Villa 2006, pp. 302-305.
199 Lucco 2006, pp. 256-259.

iconográfico en la Península Ibérica, y Bermejo fue pionero en su uso en la Corona de Aragón[200]. Aquella ciudad era el lugar propicio para que ello ocurriera, pues sus potentes relaciones marítimas con Flandes e Italia, que comenzaban y acaban siempre en el puerto del Grao, favorecieron la llegada de obras e iconografías como la que aquí tratamos[201]. Estas obras foráneas sirvieron de inspiración a pintores valencianos como Bartomeu Baró, autor del *Retablo de san Sebastián, san Elmo y san Bernardino*, que incluye una imagen parecida[202]; o Rodrigo de Osona, a quien se atribuye un compartimento central de predela (Oxford, Ashmolean Museum) con un Cristo sentado sobre el sepulcro en posición ladeada[203]. Pocos años después del trabajo de Bermejo en Valencia, otro pintor muy significativo, Paolo da San Leocadio, llevó a cabo diversas composiciones iconográficamente parecidas al modelo difundido por el cordobés, en las que se repite detalles como la posición de Cristo con las piernas fuera del sepulcro[204]. Todas estas obras se gestaron, además, en el marco de un fuerte clima de exaltación cristocéntrica que halla reflejo en diversas fuentes textuales valencianas donde el cuerpo lastimado, herido y ensangrentado de Cristo era ensalzado, como el *Passi en cobles*[205].

En relación a su procedencia un estudio reciente de Gómez Arribas ha determinado que formó parte de un retablo hoy disperso formado por diversos compartimentos que han aparecido en fecha reciente en comercio, junto a otras tablas que habían sido dadas a conocer por Angulo y Post[206]. Según la propuesta de Gómez[207], la calle central estaba presidida por una tabla con la imagen de *San José con el Niño*, subastada en Fernando Durán (Madrid) el 6-7 de julio de 2017 (lote 993, 122 × 62 cm), con atribución equívoca a Felipe Pablo de San Leocadio. Justo encima debía ubicarse una representación de la *Trinidad junto a la Virgen y San Juan Bautista* (70,5 × 64 cm), subastada en Balclis (Barcelona) en diciembre de 2014 (lote 1145). En esa misma venta apareció (lote 1135) un *San Miguel* (70,2 × 28,7 cm) perteneciente al mismo retablo, que en la reconstrucción hipotética de Gómez aparece coronando la calle lateral derecha.

En su momento, Angulo había tenido acceso a unas fotografías del Archivo Mas (Barcelona) de unos compartimentos de retablo conservados en una colección particular de Barcelona en los que se representaba "la historia del Cristo muerto y varios Santos"[208]. Sin duda, se trata de nuestra tabla y otros compartimentos del mismo retablo, ya que Angulo ofreció en su texto la numeración de archivo de las tres fotografías, una de las cuales corresponde a la tabla del *Cristo muerto con dos ángeles*[209]. Posteriormente, Post volvió sobre dichas tablas a partir también de las fotografías del Archivo Mas[210], entre las que no menciona las subastadas en Madrid y Barcelona dadas a conocer por Gómez. El especialista norteamericano publicó una fotografía con tres de ellas y en el texto mencionó el resto. En la imagen pueden verse dos, que seguramente habían sido recortadas, con imágenes arrodilladas de *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo de Guzmán*, que Gómez situa flanqueando la hipotética imagen central. Post mencionó dos representaciones similares de *San Onofre* y *San Juan Evangelista*, pero el profesor norteamericano no publicó la fotografía correspondiente, y parece ser que Gómez no tuvo acceso al cliché del Archivo Mas donde aparecen ambas (Fig. 1)[211]. Citó también Post en dicha colección la tabla que aquí estudiamos, igualmente sin dar a conocer su imagen que, con casi total seguridad, y tal y como propone Gómez, ocupaba la parte central de la predela. A su izquierda debía ubicarse el tercero de los compartimentos dados a conocer gráficamente por Post, que mostraba un friso con diversas santas mártires (Lucía, Ágata, Quiteria, Apolonia y Bárbara). Justo al otro lado de la tabla con el *Cristo de la Piedad* se supone que se localizaba otro compartimento con la representación de diversos santos o santas, aunque Post no lo mencionó en el momento de tener acceso a las tablas.

Aunque coincidimos con la adscripción de Gómez de todos los compartimentos

200 Velasco-Molina 2018.

201 García Marsilla 2017.

202 Post 1935, p. 115, fig. 41; Benito-Gómez 2009, p. 24, fig. 1.

203 Harrison *et al.* 2004, p. 331.

204 Velasco 2018b, pp. 109-110. Sobre las obras del maestro italiano, se conservaban años atrás en colecciones de Madrid, Bolonia y Valencia (Company 2006, pp. 279-281 and 286-289, figs. 336, 337 and 340-343).

205 Deurbergue 2012, p. 218

206 Angulo 1944, p. 357; Post 1958, pp. 327-330, fig. 132.

207 Véase la propuesta de reconstrucción en Gómez 2018, p. 132, fig. 9.

208 Angulo 1944, p. 357.

209 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Mas 6365-6367.

210 Post 1958, pp. 327-330, fig. 132.

211 "Nada hemos podido averiguar de las tablas correspondientes a San Onofre y San Juan Evangelista, de las que desconocemos todo excepto la descripción de Post —santos representados con busto alargado. Podemos suponer su posición en los laterales de la tabla central, pero al no disponer de sus medidas, cualquier idea es mera especulación. Incluso la de que puedan pertenecer a este retablo" (Gómez 2018, p. 135).

mencionados a un mismo conjunto debido a una evidente unidad estilística, no acabamos de ver clara la propuesta de reconstrucción que propone dicho investigador. En este sentido, no nos queda clara ni la ubicación del *San Miguel* al lado de la tabla cumbrera, ni tampoco la del *San Francisco* y del *Santo Domingo* flanqueando al supuesto compartimento central, puesto que desconocemos sus medidas y, por tanto, su proporción en relación al resto de tablas conocidas. Igualmente, será necesario esperar a que aparezcan algún día los compartimentos con *San Onofre* y *San Juan Evangelista*, para así conocer sus dimensiones y poder determinar su integración en la estructura del conjunto. Estilísticamente, no hay duda que son del mismo maestro.

En cuanto a la atribución de todo este grupo de tablas, Post las relacionó con el denominado "Maestro de Pere de Cardona"[212], un pintor activo en la ciudad de Tarragona a inicios del siglo XVI, pero en nuestra opinión el vínculo no es factible. En cambio, y tal como ha propuesto Gómez[213], nos parecen muchos más evidentes los vínculos con otro pintor activo en dicha ciudad catalana por los mismos años, el denominado "Maestro de Alforja". En primer lugar, con la tabla que da nombre al maestro, el *San Miguel* del Museu de Reus[214], donde los ángeles que flanquean al Todopoderoso de la parte superior presentan unas cabezas, rostros, indumentos y tipos en general muy similares a los ángeles de la tabla del *Cristo muerto con dos ángeles*. Los mismos ángeles hallamos en la tabla con la *Virgen de la Esperanza* procedente de la catedral de Tarragona hoy en el museo diocesano de dicha ciudad. También de la Seo, e igualmente custodiada en dicho museo, es originaria una tabla con la representación de *San Roque* donde el tratamiento de la musculatura de las piernas del santo es parecido al que vemos en el Cristo muerto con dos ángeles[215].

212 Post 1958, p. 330.
213 Gómez 2018.
214 Mata 2005, pp. 218-219, fig. 23.

215 Sobre estas dos obras, véase Mata 2005, pp. 218-224, figs. 24 y 26.

16

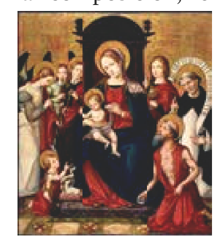
VICENTE MACIP (ca. 1470-1551)

La Virgen y el Niño rodeados por santos y ángeles

Valencia, hacia 1510-1525
Óleo sobre tabla
76,5 × 65,5 cm

PROCEDENCIA:
Colección particular, España, mediados del s. XIX.

Nos hallamos ante una representación de la Virgen con el Niño rodeados de ángeles músicos y diversos santos, esto es, san Juanito, san Jerónimo, san Vicente Ferrer y san Juan Bautista. María y el Niño aparecen centrando la composición, entronizados.



Ella sujeta a su Hijo con su mano derecha, mientras con la izquierda sostiene la punta de un velo de gasa con el Jesús cubre su desnudez, a manera de *perizonium*. El Niño se aferra cariñosamente con la mano izquierda a la de su madre, mientras con la derecha realiza un gesto de bendición mirando a san Juanito. María viste una túnica de color rojo intenso con ribetes dorados en puños y cuello y, por encima, un manto azulón. La cabellera le cae por las espaldas, y la cubre parcialmente una toca de tonalidad violácea. A los pies de la tarima del trono se encuentra san Juan Bautista niño, san Juanito, con el flabelo cruciforme en el que se enrolla una filacteria con la inscripción *"Ecce Agnus Dei"* (Jn 1, 27), un libro y, encima de este, el cordero místico. Señala y anuncia al Mesías con el dedo y Jesús, como ya hemos dicho, le corresponde con su bendición. Justo al otro lado de la composición hallamos a san Jerónimo, arrodillado y semidesnudo, que cubre su cuerpo con una túnica roja que deja ver su pecho, los brazos y uno de los pies. Sostiene con su mano derecha la piedra con la que, según su leyenda hagiográfica, se golpeó el pecho durante su eremitismo.

Justo detrás de él aparece san Vicente Ferrer, tonsurado, luciendo el característico hábito dominico y señalando con su mano izquierda la filacteria que le rodea por encima de la cabeza. En ella se lee la inscripción del *"Timete Deum"*, que ha devenido uno de sus

atributos tradicionales. A la derecha del santo valenciano aparece san Juan Evangelista, imberbe, bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo la copa envenenada. Al otro lado del trono hallamos tres ángeles mancebos, vestidos con túnicas y mantos de diferentes colores, haciendo sonar trompetas.

Todos los personajes lucen nimbos dorados realizados con lámina metálica aplicada al agua. Presentan decoraciones punzonadas e incisas, sutiles y delicadas, a base de formas concéntricas y series de puntos. La misma delicadeza hallamos en el tratamiento del fondo dorado de la tabla, que se ha realizado a partir de una gran cenefa, muy ancha, que recorre los costados laterales y el superior y que en su interior presenta motivos vegetales muy estilizados. La pérdida parcial de la lámina de oro en algunos puntos permite que aflore el bol que se utilizó en la preparación. Sobre dicho fondo se recorta el respaldo del trono en el que aparecen sentados María y el Niño. Se trata de un mueble de formas clasicistas con vénera y entablamento moldurado sostenido por dos pilastras rematadas por capiteles corintios. Los brazos del trono son igualmente moldurados. La tarima o base sobre la que se levanta se ha tapado, además, con una alfombra decorada con motivos geométricos "a la morisca". El pavimento, de losetas, presenta una decoración parecida.

En líneas generales, la composición destaca por un cierto abigarramiento y la multitud de personajes representados en un espacio reducido, la gran mayoría de ellos de cuerpo entero. Las baldosas del pavimento trazan las ortogonales y marcan la fuga de la estancia donde se hallan las figuras, pero el fondo dorado actua de telón y corta en seco la solución de perspectiva que podía generarse. A pesar de ello, la profundidad del trono otorga realismo y credibilidad al espacio y las figuras entran en conexión de una forma verosímil. El resultado final es satisfactorio y nos muestra las dotes del pintor para desarrollar composiciones complejas en espacios realmente limitados.

El autor de la tabla, el valenciano Vicente Macip, optó por una composisión de clara raigambre italiana en la que se nos muestra a la Virgen y el Niño rodeados de diversos santos. La inclusión de estos, en mayor o menor número, es un recurso iconográfico bastante habitual en las obras de Macip. Así lo vemos en la *Ana Triple con la Magdalena* de un retablo que pintó hacia 1507 por encargo de la familia Joan para la Cartuja de Portacoeli (Serra, Valencia)[216], o en la *Coronación de la Virgen* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, donde vemos un total de siete santos acompañando a María y el Niño, entre ellos, un san Juanito y un san Vicente Ferrer muy similares[217]. Macip también incluyó diversos santos, de manera más inusual, en una *Crucifixión* conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, aunque este caso lo justifica la literatura cristocéntrica de Francesc Eiximenis y sor Isabel de Villena[218].

Este tipo de imágenes de Jesús y María rodeados de santos y ángeles proliferaron en la Valencia del primer tercio del XVI, como vemos en la *Virgen de la Sapiencia* de Nicolau Falcó (1515), donde san Lucas y san Esteban aparecen a los pies del trono, mientras que en el fondo se dispusieron tres ángeles por costado[219]. Se trata de representaciones donde los santos juegan el papel de intercesores de la humanidad ante Cristo. En este sentido, si nos fijamos en nuestra tabla observaremos que uno de los santos que aparecen es san Vicente Ferrer sosteniendo la mencionada filacteria con el *"Timete Deum..."*, una sentencia tomada del Apocalipsis (XIV, 6-7) que se traduciría así: "Temed a Dios, y dadle gloria, porque la hora de su juicio ha llegado". El mensaje tiene connotaciones escatológicas y anuncia contundentemente la inminente llegada del Juicio Final[220]. La presencia de san Juan Bautista en nuestra tabla refuerza aún más lo dicho, pues es una de las figuras claves de la Déesis, en cuyas representaciones judiciarias actúa como intercesor. Él fue el Precursor, el que anunció a Cristo, y el gesto y la mirada que dirige al Hijo de Dios pueden interpretarse en relación a la Parusia, la segunda venida de Cristo a la Tierra para celebrar el Juicio Universal. En este contexto, los tres ángeles que hacen sonar trompetas podrían estar llamando, precisamente, a Juicio.

Una de las cuestiones más relevantes de la pintura que estudiamos es que encuentra un paralelo perfecto en otra obra de Vicente Macip. Se trata de una tabla conservada en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid que no solamente presenta la misma composición y personajes –con alguna ligera variación–, sino también las mismas medidas (76

216 Benito 1991, pp. 233-234; Samper 1994. Cfr. Benito-Galdón 1997, pp. 50-51.

217 Benito-Galdón 1997, p. 197. En esa misma tabla, el san Miguel y el Ángel Custodio muestran cabezas de tipología similar a las de los ángeles y el san Juan Evangelista de la tabla que aquí estudiamos.

218 Deurbergue 2012, p. 222, fig. 129.

219 Gómez-Ferrer 2011-2012, p. 83, fig. 1.

220 Vicente Macip representó al santo en numerosas ocasiones siguiendo idéntico modelo, de acuerdo a una tradición iconográfica ampliamente difundida en la Valencia de inicios del quinientos. Sobre estas cuestiones, véase Velasco 2008, pp. 238-239 y 256-263. Para el motivo del *Timete Deum*, véase también lo apuntado en la tesis de Óscar Calvé sobre la iconografía del santo (Calvé 2016).

x 65,5 cm) (Fig. 1)[221]. Las diferencias entre una y otra son mínimas. Vemos que en la tabla de Madrid san Jerónimo va acompañado del *"leo mansuetus"*, el león al que le sacó una espina de la pezuña, que no aparece en la tabla que nos ocupa. Igualmente, el san Juan Evangelista –de rostro similar al san Miguel del retablo de Náquera[222]– ha sido reemplazado en la tabla Lázaro por un cuarto ángel músico. La tercera diferencia reseñable concierne a uno de los ángeles del costado izquierdo, que en la tabla de Madrid hace sonar una trompeta distinta a la de los otros dos. Por lo demás, ambas tablas coinciden de manera fiel en lo representado, incluso en el tipo de trono, que repite la estructura de copete con montantes rematados por capiteles, vénera, entablamiento y dos jarras en la cúspide. Insistimos en ello porque en 1997, coincidiendo con la exposición sobre Vicente Macip celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, la pintura de la Fundación Lázaro Galdiano se sometió a un proceso de conservación-restauración que determinó que el trono había sido añadido "de antiguo"[223]. La aparición de la tabla que aquí estudiamos, que incluye un trono exactamente idéntico, obliga a reconsiderar esta afirmación o, como mínimo, a matizarla, ya que pone de manifiesto que Macip utilizaba determinados modelos devocionales de manera recurrente, copiando o reproduciendo aquellos esquemas que comercialmente le funcionaban bien.

Cuando Post publicó la tabla del Museo Lázaro Galdiano, entonces propiedad de la Galería Brimo de Laroussilhe de París, dijo de ella que se trataba de "[...] perhaps the most delicately keyed and charming work of the Cabanyes Master"[224]. La obra había sido dada a conocer poco antes por Saralegui coincidiendo con un cambio de manos que la llevó de Valencia a Madrid, donde fue adquirida por el mencionado anticuario parisino[225]. En opinión de Post, pudo ser el compartimento intermedio entre la tabla central y la de remate del retablo al que perteneció, una función equiparable a la de la tabla que aquí analizamos. La veía, además, como uno de los trabajos más italianizantes del maestro, por la inclusión del joven san Juan Bautista, o por lo leonardesco del san Vicente Ferrer, el san Jerónimo y el Jesús Niño, que relacionaba con el ascendente de los Hernandos.

El estilo de la pintura remite al Vicente Macip de la segunda o tercera década del siglo XVI, una etapa de madurez en la que utiliza recursos ampliamente localizables en otras obras, especialmente en lo relativo a los tipos humanos. Lo advertimos si comparamos el san Jerónimo con el mismo personaje de la predela del destruido retablo de San Pedro de la iglesia de San Esteban de Valencia (ca. 1523-1524)[226]; el san Joaquín del *Anuncio del ángel a san Joaquín* del Museo de Bellas Artes de Valencia, perteneciente al citado retablo encargado por la família Joan en 1507; o con los personajes de larga barba que aparecen en el *Calvario* de la colección del Duque del Infantado[227]. Esa misma cronología se ha dado a un tríptico originario de los servitas de Valencia, hoy en el museo valenciano, cuyo compartimento central muestra a Cristo Varón de Dolores, y donde aparecen un san José de Arimatea y un san Juan que igualmente encuentran tipos similares en la tabla que estudiamos[228]. El rostro de la Virgen se hermana con el de santa Margarita en la tabla principal del *Retablo de San Dionisio y Santa Margarita* del Museo de la Catedral de Valencia, de hacia 1515, donde las figuras se recortan, además, sobre un fondo dorado análogo[229].

Los modelos de la Virgen y san Juanito se repiten en una tabla de colección particular madrileña, que se ha fechado hacia 1523-1525[230], o en la tabla de la *Virgen y el Niño con San Juanito y ángeles* y en una *Sagrada Familia con San Juanito y ángeles*, ambas en sendas colecciones barcelonesas[231]. El san Juanito, además, es muy similar al que vemos en una *Adoración de los Magos* de la colección Lladró, datada hacia 1520-1525[232]. También vemos interesantes identidades entre la Virgen, el Niño y san Juanito con los que aparecen en una tabla de la colección Laia-Bosch (Bilbao), fechada hacia 1510-1520[233]. Finalmente, los ángeles mancebos encuentran interesantes paralelos en obras de Macip de esos mismos años, como en las alas exteriores (hoy en colección particular) de un tríptico cuyo compartimento central se halla en el Museo de Bellas Artes de Valencia[234]; en una tabla con el *Ecce Homo* y cuatro ángeles conservada en la parroquia de la Santa Cruz de Valencia[235];

221 Sobre dicha tabla, véase Benito-Galdón 1997, pp. 72-73.
222 Benito-Galdón 1997, p. 181.
223 Benito-Galdón 1997, p. 72.
224 Post 1938, p. 899, fig. 373.
225 Saralegui 1935, p. 161.
226 Benito-Galdón 1997, pp. 186-187.
227 Véase, respectivamente, Benito-Galdón 1997, pp. 48-49 y 180.
228 Benito 2005c.
229 Benito-Galdón 1997, pp. 52-55.
230 Benito 2005a.
231 Benito-Galdón 1997, pp. 184-185.
232 Benito 2005b.
233 Company-Puig 2007.
234 Benito 2001a, p. 166, fig. 16.2.
235 Benito 2001b, p. 163, fig. 15.5.

en el *Nacimiento de Jesús* del Museo de la Catedral de Valencia; o en una tabla con el *Nacimiento de Cristo* de la antigua colección Milà (Barcelona)[236].

17

Anónimo ARAGONÉS O NAVARRO

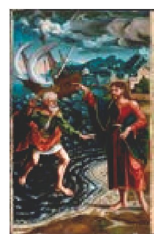
San Pedro caminando sobre las aguas

Aragón o Navarra, hacia 1525-1530
Óleo sobre tabla
135 x 87 cm

PROCEDENCIA:
Colección Romero Rodrigales, Madrid; colección particular, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:
Post 1966, p. 190, fig. 74; Company-Hernández 1995; *Del Gótico al Neoclasicismo* 1995, pp. 44-45; *Ferdinandus* 2006, pp. 476-477; Morte 2009a, p. 25.

Nos hallamos ante una tabla de potente impacto visual y contundente colorido con



la representación de *San Pedro caminando sobre las aguas*. La composición tiene una carga atmosférica realmente impresionante, con un mar revuelto, un cielo tormentoso y el viento soplando fuertemente. Como veremos, todo ello tiene que ver con el tema representado. Jesús aparece en la orilla alzando su mano derecha y efectuando un gesto en dirección a Pedro. El Hijo de Dios viste una túnica de bermellón intenso rica y delicadamente decorada con dorados en los ribetes de la parte baja, cuello y puños, aplicados al mordiente. Por encima, se cubre con un manto verde de apariencia aterciopelada, igualmente decorado con dorados. Su rostro transmite gravedad y presenta un rictus muy marcado, gracias sobretodo a unos ojos especialmente grandes y de penetrante mirada. Piernas, manos y cuello muestran, también, una desarrollada musculatura. El nimbo es de rayos y también se realizó con la técnica de dorado al mordiente.

Pedro camina con dificultad, tembloroso, por encima de las aguas y se dirige hacia la orilla. Trata de aguantar el equilibrio balanceando sus brazos. El fuerte viento trata de impedírselo y ondea sus indumentos, dejando a la vista unas robustas piernas. Viste un alba interior blanca que se cubre con un manto rojo y una túnica verde ceñida a la cintura por un cinto, decorados con dorados aplicados al mordiente como en los ropajes de Jesús. Su expresión es más dramática que la de Cristo, pues manifiesta temor por lo que le está sucediendo. Es un hombre de avanzada edad con múltiples arrugas y el cabello cano, rizado, que le deja la frente despejada. Frunce de manera evidente el ceño y en su rostro se dibuja la preocupación. Su mirada es profunda y clara gracias a unos ojos azules muy expresivos. Luce un nimbo redondo con rayos en su interior, diferente al que hemos visto en el caso de Jesús.

El mar se encuentra especialmente agitado por la tormenta que se está desarrollando. Las olas muestran una apariencia encrestada y se disponen de forma paralela. Una embarcación de grandes dimensiones, con dos de sus velas completamente izadas y llenas de viento, padece problemas para mantenerse a flote. El pintor ha puesto un cierto interés en representar a la tripulación, con un miembro en la cofa del vigia, en lo alto del palo mayor, otro que trepa por las cuerdas, y el resto en la proa. El detallismo continúa en la plasmación del mar, donde llegamos a ver la espuma que se forma en la orilla donde mueren las olas. Una vez allí, en la arena de la playa, vemos multitud de conchas, moluscos, hierbas, piedrecillas e, incluso, algun fragmento de coral rojo, lo que nos habla de nuevo sobre esa voluntad minuciosa y descriptiva del autor de la pintura, propia de la pintura flamenca. Puede afirmarse que el pintor o bien había conocido el mar, o bien trabajaba con modelos y repertorios muy detallistas.

Al fondo, una ciudad oscurecida por la tormenta se alza a los pies de una formación montañosa coronada por una fortaleza. Se dibujan arquitecturas de corte clásico combinándose con otras de matriz medieval. La cubre un cielo con esponjosos y redondeados nubarrones en los que predomina

236 Véase, respectivamente, Benito-Galdón 1997, pp. 56-57 y 194.

el azul que manda en la composición, pero que el maestro combina magistralmente con tonos verdosos, blancos y amarronados para conseguir un efectismo mayor. El resultado es una imagen muy potente que transmite con claridad las inclemencias metereológicas que determinaron el episodio representado.

La historia se recoge en los evangelios de Mateo (Mt 14, 24-32) y Juan (Jn 6, 17-21). La pintura es especialmente fiel al relato del primero, donde se manifiesta que Pedro caminó sobre las aguas. El relato evangélico comenta que, yendo los discípulos en travesía marítima por el mar de Galilea —también llamado mar o lago de Tiberíades— hacia Cafarnaum, les sorprendió una fuerte tempestad. El miedo les abordó, ya que el viento y el mar azotaban la embarcación. Entonces se les apareció Jesús caminando sobre las aguas, y pensaron que era un fantasma. Jesús se identificó y les pidió que no temieran. Pedro, dudó, y le pidió que si realmente era él, le mandase una prueba de ello haciendo que él pudiese caminar también sobre las aguas. Jesús le pidió que viniera hacia él y, efectivamente, se obró el milagro. Con todo, Pedro, mientras se dirigía hacia Cristo, sintió miedo por el fuerte viento, comenzó a hundirse y pidió a Jesús que le salvara. Cristo extendió su mano y, a la vez, le preguntó sobre sus dudas. Finalmente, cuando subieron a la barca, el viento se calmó.

La tabla ha tenido una cierta fortuna historiográfica desde que fue publicada por Post[237], seguramente por su calidad y lo peculiar de su representación atmosférica. Cuando fue dada a conocer por el especialista norteamericano se encontraba en la colección Romero Rodrigales de Madrid, y tuvo acceso a ella a través de una fotografía del Archivo Moreno[238]. En su momento, Post tuvo dificultades para encuadrarla estilísticamente, como él mismo reconocía en su texto: “I have long hesitated whether to discuss at this point or to postpone the chapter that takes up works of uncertain attribution two panels in private collections, but I have finally decided that there are enough links with the Borja Master’s style to justify their treatment in connection with his production, althought I place a double mark of interrogation after his name in order to signify my serious doubts about his authorship. I am not sure, as a matter of fact, that the belong to the Aragonese school at all, and yet I have searched in vain through the works of all the artists of the rest of Spain and even through the anonymous paintings without finding their counterparts”[239]. Y las dudas, como veremos, no se han todavía disipado. Ni mucho menos.

Las dos obras que generaban problemas a Post eran la que aquí estudiamos y un *San Miguel* de la colección Perdigó de Barcelona[240]. A pesar de todo, y con todos los interrogantes, las relacionó con el Maestro de Borja, una personalidad artística que había creado a partir de un compartimento de retablo con la *Lamentación ante el Cristo muerto* conservada en la sagristia la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza).[241] Comparando la tabla que da nombre al maestro con la de *San Pedro caminando sobre las aguas* se hace evidente que nos hallamos ante realizaciones de pintores distintos. Lo mismo puede afirmarse para el resto de trabajos que Post incluyó en su catálogo, como un *San Lucas* de la catedral de Tudela[242], o el mencionado *San Miguel* de la colección Perdigó. Si a ello añadimos que otra de las obras que relacionaba con el pintor era una *Anunciación* de colección particular madrileña que, posteriormente, ha sido atribuida a Antonio Vázquez por Díaz Padrón[243], hemos de concluir, con rotundidad, que la figura del Maestro de Borja es una personalidad fantasma.

Todo ello ya despertó las dudas de otros especialistas que se ocuparon de la tabla *a posteriori*, como Ximo Company y Lorenzo Hernández Guardiola, que la desvincularon del maestro y propusieron una atribución a Pedro de Aponte, igualmente equívoca[244]. Ha sido, finalmente, Carmen Morte quien ha desechado ambas atribuciones, insistiendo que nada tiene que ver su estilo con el de los compartimentos que Pedro de Aponte realizó en el retablo de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra). Con todo, la especialista reconoció que el autor de nuestra tabla comparte soluciones estilísticas, expresivas y compositivas con el segundo de los pintores que trabajó en dicho retablo, poniendo como ejemplo los compartimentos de *San Juan orando en el desierto*, *San Juan Bautista ante los fariseos y saduceos* y el del *Noli me tangere*. Apuntó, igualmente, la posibilidad que ambos pintores trabajasen con modelos comunes, pero subrallanda la superior calidad del autor de la tabla que nos ocupa[245].

Y, ciertamente, las similitudes se dan. Los rostros del segundo pintor de Cintruénigo son

237 Post 1966, p. 190, fig. 74.

238 Instituto del Patrimonio Cultura de España, Archivo Moreno, ref. number 19686_B.

239 Post 1966, p. 190

240 Post 1966, pp. 190-193, fig. 75.

241 Post 1966, pp. 184-186, fig. 71.

242 Post 1966, pp. 186-188, fig. 72.

243 Díaz Padrón 1971.

244 Company-Hernández 1995. Con esa misma atribución figuró en la exposición *Del Gótico al Neoclasicismo* 1995, pp. 44-45, mientras que en otra muestra celebrada en Zaragoza en 2006 se volvió a la atribución al Maestro de Borja (*Ferdinandus* 2006, pp. 476-477).

245 Morte 2009a, p. 25.

expresionistas y de rasgos especialmente marcados, con los ojos muy grandes, como vemos en el autor de la tabla con *San Pedro caminando sobre las aguas*. La paleta cromática es igualmente semejante, con azules muy característicos, propios del ascendente flamenco que imperaba en la pintura del momento. La calidad, en cambio, es muy inferior en el caso del pintor del retablo navarro. Vemos, por otro lado, semejanzas con algunos compartimentos del retablo de Grañén (Huesca), realizado entre 1508 y 1513 por Pedro de Aponte y Cristóbal de Cardeñosa[246], en concreto, con los que se attribuyen a este último, donde encontramos paisajes atmosféricos con predominio del azul intenso. Por todo lo apuntado, no descartamos que nuestro anónimo maestro fuese alguien activo en Aragón o Navarra en el primer tercio del siglo XVI, dentro de un marco cronológico equivalente al de la realización del retablo de Cintruénigo, esto es, entre 1525-1530[247].

18

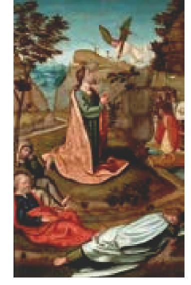
MAESTRO DE PAREDES
(¿Juan González Becerril?) (doc. 1498)

Oración en el Huerto

Palencia, hacia 1515-1525
Óleo sobre tabla
115 x 74 cm

PROCEDENCIA:
Colección particular, Francia.

Nos hallamos ante una tabla de gran calidad con la representación de la *Oración en el Huerto*. Como es habitual entre los pintores castellanos de finales del gótio e inicios del Renacimiento, la composición muestra un débito acusado con el relato evangélico de Lucas (Lc 22, 39-46). Jesús aparece en el centro de la composición, ubicado detrás de



un peñasco. Cubre su cuerpo con un manto rojizo que deja ver uno de sus pies desnudos. Viste, además, una túnica verdosa ribeteada en el cuello y puños con dorados aplicados al mordiente. Con la misma técnica se realizó el nimbo flordelisado que luce en la cabeza. Jesús aparece arrodillado y alzando la vista a la parte superior de la roca, donde se le aparece un ángel que le trae un cáliz y la cruz, símbolos de la pasión.

Alrededor de Cristo vemos numerosos elementos naturales, como corresponde a las representaciones de la época, que tratan siempre de evocar el entorno del huerto de Getsemaní. Se trata de un espacio rocoso y agreste, por en medio del cual discurre un pequeño camino que forma diversas curvas. Los olivos no parecen tales, como acostumbra a ser habitual, sino interpretaciones libres a partir de prototipos vegetales propios de la pintura flamenca. Cromáticamente destaca el tratamiento del suelo, puesto que el pintor ha buscado una tonalidad a medio camino entre el marrón de la tierra y el verde de la vegetación que le permite jugar con las gradaciones y los contrastes cromáticos del resto de elementos representados. Ese mismo efecto lo hallamos en las hojas de los supuestos olivos, donde ha jugado con idénticos tonos.

En cuanto a los compañeros de Jesús, son los apóstoles Pedro, Juan y Santiago el Mayor, de acuerdo a los relatos evangélicos. Todos están dormidos. Juan aparece en primer término completamente tumbado sobre un lecho de hierba delicadamente representada. Viste un manto verde oliva y una túnica azulada de potestes brillos. A la izquierda vemos a Pedro, que parece recostarse sobre la base de un árbol. Su túnica es de un potente azul oscuro, y la cubre con un manto rojo. Justo detrás de él hallamos a Santiago, que viste una túnica de un verde tornasolado, que combina con un manto igualmente verdoso. Todos ellos muestran los pies desnudos y lucen unos nimbos muy característicos, realizados con la aplicación de lámina de oro al mordiente. Están integrados por tres circunferencias, con una sucesión de puntos en la zona intermedia de las dos más exteriores.

A la derecha de la roca sobre la que se aparece el ángel vemos que llega Judas acompañando a los centuriones romanos que van a arrestar a Jesús. El apóstol traidor lleva un farol en la mano para alumbrarse, viste túnica amarilla y un manto rojo. Se halla cruzando un pequeño riachuelo, que salva por encima de un tablón que actúa a manera de puente. Su rostro es caricaturesco, con la nariz muy marcada. Los centuriones hablan entre ellos y van vestidos a la manera medieval, con arneses, lanzas y yelmos en la cabeza. Uno de ellos luce un escudo de formas redondeadas. Justo por detrás de la roca mencionada se dibuja un paisaje de tonos azulados, crepusculares, donde advertimos diferentes elementos vegetales y una ciudad que debemos identificar con Jerusalén. La línea de horizonte se encuentra relativamente alta, lo que deja poco espacio para la visualización de la ciudad.

El episodio plasmado sigue fielmente el relato del evangelio de Lucas (Lc 22, 39-46),

246 Morte 1991.

247 Para la documentación sobre el retablo de Cintruénigo, véase Morte 2009b, pp. 17-21.

como es habitual en las representaciones de finales del cuatrocientos e inicios del quinientos. Según dicha fuente, Cristo, después de la Cena, se dirigió al huerto de Getsemaní para orar. Una vez allí, se retiró ligeramente de sus discípulos, se puso de rodillas e inició su oración. En su rezo, se dirigió a Dios y le dijo: “Padre, si quieres, pasa de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya” (Lc 22, 42). El versículo hace alusión al cáliz que el ángel le trae, un detalle que no aparece en los evangelios de Mateo y Marcos. Tal y como se comenta en el texto de Lucas, la presencia del ángel era para fortalecerle y reconfortarle, a la espera de los acontecimientos que se avecinaban. El mismo texto menciona que cuando Cristo acabó la oración se dirigió a sus discípulos y los halló durmiendo “a causa de la tristeza”. Les preguntó porqué dormían, y les pidió que se levantasen y orasen para no caer en la tentación (Lc 22, 45-46).

La composición sigue modelos muy difundidos en Castilla entre finales del siglo XV e inicios del siglo XVI, que reencontramos en pintores como Fernando Gallego, Pedro Berruguete o el Maestro Alejo, entre otros. Muchos de ellos se muestran deudores de la composición que contribuyó a difundir un grabado de Martin Schongauer[248], donde vemos que las coincidencias con nuestra tabla son múltiples y diversas, aunque también advertimos notables diferencias. Ello se debe, seguramente, a que nuestro pintor entró en contacto con el modelo a través de modelos intermedios. La principal coincidencia se da en la organización general de la composición, especialmente en la figura de Cristo, que alza la cabeza buscando la llegada del ángel. La roca central también juega un papel importante en la composición de Schongauer, así como la presencia de Judas y los soldados por detrás de ella, o la de los apóstoles en primer término.

En cuanto al pintor, no hay duda que se trata de un maestro de una cierta calidad, con un estilo muy personal que se muestra especialmente deudor del arte de Pedro Berruguete y Juan de Flandes. Su estilo le sitúa como alguien especialmente próximo al primero, junto al Maestro de Becerril. Así, entre otros aspectos, vemos que las figuras de Cristo arrodillado y el ángel que se le aparece son muy similares a las que encontramos en el compartimento con el mismo del *retablo mayor* de la catedral de Ávila[249].

Sin embargo, un análisis atento de sus estilemas permite concluir que la tabla debe atribuirse al Maestro de Paredes, un pintor aún necesitado de un estudio profundo que acabe de delimitar su relación con Berruguete y que presente un catálogo de obras actualizado. Entre las obras que justifican la atribución tenemos el retablo de advocación franciscana de Paredes de Nada[250], donde en el episodio de prédica vemos que algunos de los fieles presentan rostros idénticos a los soldados de la *Oración en el Huerto*. En el mismo retablo, en la predela, los evangelistas Juan y Mateo muestran rostros absolutamente concomitantes, respectivamente, con los de Santiago y Pedro de nuestra tabla (Fig. 1). Los cabellos despeinados que le caen por las sienes a Jesús también los vemos en personajes de dicha predela. Post también atribuyó al Maestro de Paredes una predela con los evangelistas conservada en Santa María de Paredes de Nava[251], donde vemos unos rostros con rasgos semejantes, con el tabique nasal muy recio, narices prominentes, labios carnosos y barbas similares. En este caso, el san Mateo deviene un paralelo muy adecuado para el Santiago de la *Oración en el Huerto*[252].

Para Post, la obra principal del Maestro de Paredes era el *Retablo de Santa Marina (o santa Margarita)* de Santa Eulalia de Paredes de Nava[253], que le atribuyó completamente a pesar que estudios posteriores demostraron que fue un trabajo en colaboración con el Maestro Alejo-Maestro de Calzada, un pintor con el que mantiene numerosos puntos de unión[254]. Entre los compartimentos que se adscriben al Maestro de Paredes, que son la mayoría, nuevamente volvemos a encontrar una predela dedicada a los evangelistas donde hallamos tipos humanos y rostros de facciones similares a los apóstoles de la *Oración en el Huerto*[255]. Ambos pintores volvieron a colaborar en un retablo para la localidad de Calzada de Molinos, hoy en el Museo Diocesano de Palencia[256]. Entre los compartimentos realizados por el Maestro de Paredes se encuentra el del *Nacimiento de la Virgen*, donde volvemos a encontrar rostros análogos a los de los soldados en la *Oración en el Huerto*; mientras que los profetas *Salomón*, *Moisés* y *Habacuc*, que también

248 Lehrs 2005, p. 124, cat. 19.

249 Silva 2001, p. 327, fig. 64.

250 Post 1947, pp. 440-442, fig. 155.

251 Post 1947, p. 442, fig. 156.

252 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number 10588-10594.

253 Post 1947, p. 445.

254 Sobre este pintor, véase la ficha correspondiente en este mismo catálogo (cat. 15). Post, poco después y siguiendo el parecer de Angulo, admitió que el *retablo de Santa Marina* era obra en colaboración de ambos maestros. Véase, Angulo 1945, p. 231 y Post 1950, p. 434. Cfr. Silva 1996, p. 174.

255 Institut Amatller d'Art Hispànic, ref. number Gudiol 23271, 23274, 23276 y 23278.

256 Post 1950, pp. 434-435, figs. 184-186. Cfr. Silva 1996, p. 168, nota 19; Sancho 1999, pp. 202-205.

son de su mano, vuelven a recordarnos a los rostros de los apóstoles dormidos en la tabla que estudiamos, aunque con un nivel de calidad inferior.

Una de las obras del Maestro de Paredes más cercanas a la que aquí estudiamos se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y muestra la representación de la *Virgen, San Juan y Nicodemo* (157 × 78 cm) (Fig. 11 del estudio introductorio). Fue seguramente el ala izquierda de un tríptico. Cuando Post la dio a conocer afirmó que se trataba de "one of the better productions of Pedro Berruguete's follower, the Paredes Master"[257]. Y ciertamente es así, ya que esta tabla, junto a la *Oración en el Huerto*, son las que presentan más calidad entre las atribuidas al maestro. Encontramos múltiples puntos de conexión entre ambas. Los tipos humanos y los rostros vuelven a ser los mismos –es especialmente claro el vínculo entre Santiago y el san Juan Evangelista–, pero en este caso debe añadirse el entorno natural, con un mismo tratamiento del suelo, los accidentes geográficos y la vegetación. Es también remarcable el tipo de pliegues que muestra el manto de la Virgen en la tabla del museo, que hallan su replica exacta en los mantos de Cristo, san Juan Evangelista y Pedro en la *Oración en el Huerto*[258]. Observamos también la coincidencia a la hora de trazar la incisión de los nimbos con el compás a partir de una doble circunferencia, que en la *Oración en el Huerto* derivó en diversos arrepentimientos por parte del pintor que pueden apreciarse todavía a simple vista.

También en el Museo Arqueológico Nacional se conservan dos calles laterales de retablo con escenas de la Pasión y santos en la parte baja, de inferior calidad donde uno de los episodios es la *Oración en el Huerto*[259]. Aunque tenemos serias dudas sobre la adscripción de estas tablas al Maestro de Paredes, apuntamos que se dan similitudes en la figura del Cristo arrodillado. Se detectan muchas más coincidencias, en cambio, con la escena respectiva del retablo de Horcajo de la Sierra, hoy conservado en la catedral de la Almudena de Madrid, tanto a nivel de composición, del tratamiento del paisaje y los elementos naturales, como de los personajes representados[260].

En cuanto a la cronología de la tabla, sus características obligan a situarla en el primer cuarto del siglo XV. Si fuese factible la identificación del Maestro de Paredes con Juan González de Becerril[261], el yerno de Berruguete documentado en Toledo en 1498, esta fecha debería tenerse en cuenta a la hora de fechar la tabla. Con todo, existe una evidencia que la historiografía no ha utilizado lo suficiente. Se trata de un dato que figura en la viga de madera sobre la qual se sostiene el mencionado retablo de Calzada de Molinos, hoy custodiado en el Museo Diocesano de Palencia[262]. La viga presenta una inscripción de difícil lectura por su estado de conservación, pero donde se puede leer claramente la fecha de 1523, lo que nos ayuda a situar perfectamente la cronología de la obra[263]. Esta información, por tanto, ha de tenerse en cuenta a la hora de situar toda la producción de los autores de dicho retablo, el Maestro de Paredes y el Maestro Alejo-Maestro de Calzada.

257 Post 1966, pp. 404-405, fig. 175; Cienfuegos-Jovellanos 1999, pp. 231-232, fig. 3.

258 Esos mismos pliegues aparecen en el manto de la Virgen en una Natividad conservada en el Museo Diocesano de Palencia, junto a una Epifanía, ambas atribuidas al Maestro de Paredes. Véase Post 1950, p. 440, fig. 187; Sancho 1999, pp. 95-96.

259 Post 1966, p. 405, fig. 176; Cienfuegos-Jovellanos 1999, pp. 230-233, fig. 2.

260 Sobre dicho retablo y su atribución al Maestro de Paredes, véase Mateo 1991.

261 Post 1947, p. 439.

262 La lectura se efectua por vez primera en Navarro-Revilla 1948, p. 9. Cfr. Silva 1996, p. 173.

263 Agradecemos las fotografías de detalle que nos fueron enviadas por Antonio Rubio, de la Delegración de Patrimonio Artístico de la Diócesis de Palencia.

19

ANTONIO VÁZQUEZ (ca. 1485-1563)

Adoración de los Reyes

Valladolid, hacia 1530-1540

Óleo sobre tabla

43,5 x 35 cm

PROCEDENCIA:

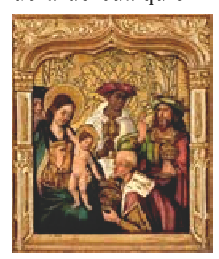
Colección López Isar, Madrid, hacia 1920-1930; colección Félix Valdés, Bilbao, hacia 1940; colección particular, España, desde 1950; Sotheby's, London (2011).

BIBLIOGRAFÍA:

Post 1947, pp. 626-629; Urrea 2000, p. 14.

La tabla muestra una representación de la

Adoración de los Magos, esto es, la *Epifanía*. A diferencia de lo que es habitual, el episodio transcurre fuera de cualquier marco espacial o arquitectónico más o menos verosímil, y se ha optado por representar a los personajes aislados. Cristo está completamente desnudo en el regazo de su madre con su brazo derecho sobre su hombro y su izquierdo dirigiéndose hacia una olla de monedas de oro. Se las presenta Melchor, el mayor de los tres reyes, que se quitado la corona y se arrodilla sobre él, a la derecha. María sostiene un clavel con su mano derecha, mientras que del cuello de Jesús pende una cruz de coral rojo. La cabeza barbuda de José puede verse en el costado izquierdo detrás de la Virgen. Melchor, Gaspar y Baltasar están de pie con sus respectivas ofrendas encerradas en cajas de oro con forma de cáliz. Los tres magos visten elegantes ropajes y lujosos sombreros y coronas. Están extremadamente bien representados tanto los armiños delicadamente pintados en la túnica de Melchor, como las finas capas de veladura sobre las prendas, así como el sombreado cuidadosamente contorneado que da forma a los regalos dorados de los reyes.



Las figuras aparecen frente a un paño de oro profusamente punzonado, con una especie de dobladillos con flecos a cada lado de la composición y un gran motivo de piña en el centro. El nimbo de María se recorta sobre dicho fondo dorado, mientras que el de Jesús lo hace por encima de la indumentaria de Baltasar. Ambos nimbos fueron realizados también con lámina metálica de oro y presentan elegantes y cuidados motivos punzonados.

La tabla nos ha llegado en excelentes condiciones, conservando un alto nivel de veladuras a base de óleo y capas de resalte bajo un barniz antiguo y solo mínimamente descolorido. La carpintería dorada ha sido repuesta, reproduciendo modelos antiguos del primer Renacimiento castellano. Con todo, por debajo de la misma, se conservan las reservas de color negro en su estado original, en los cuatro costados del compartimento. Estas reservas también se aprecian en fotografías antiguas conocidas de la tabla –sobre las que volveremos más adelante–, así como del resto de compartimentos que integraban la predela.

Iconográficamente la tabla presenta algún detalle de interés, como el collar de coral en forma de cruz que cuelga del cuello de Cristo y el hermoso clavel en la mano derecha de la Virgen, que se incorporan cuidadosamente para aludir a la crucifixión que está por venir.[264] Como es sabido, los atributos florales asociados a María se encuentran entre los más difundidos. La Virgen ya fue asociada por los primeros padres a las flores, puesto que le atribuían sus cualidades, pero fue durante el medievo que la literatura cristiana y los exegetas afianzaron esa relación. Por ejemplo, lo glosó con concreción San Bernardo de Claraval en algunos de sus sermones litúrgicos[265]. Habitualmente la vinculación de María con las flores no se efectúa en genérico, sino que se la relaciona con alguna especie concreta. Las más comunes son las rosas y los lirios, aunque en este caso se trata de un clavel rojo. En este sentido, Ramón Llull, en su *Libre de Sancta Maria*, comparó a la Virgen con una flor blanca y roja: "blanca color significa nedeetat e puritat de coratge vestit de santedat, e color vermell significa amor e fervor de coratge"[266].

Sobre el amuleto de coral rojo en forma de cruz que luce Jesús, su representación se encuentra bastante extendida en la pintura hispana desde el gótico internacional y refleja una costumbre habitual en la época[267]. Según las fuentes medievales, este tipo de amuletos tenían funciones apotropaicas y protegían contra el mal de ojo, un mal al que estaban especialmente expuestos niños[268], por eso era habitual colgarles en el cuello un pequeño fragmento de este material,

264 Por ejemplo, Juan de Flandes incluyó una ramita de coral a los pies de la cruz en el Calvario del retablo mayor de la catedral de Palencia (Museo Nacional del Prado). Véase Silva 2006b.

265 "Me parece que con esta expresión queda claro quién es esta vara que brota de la raíz de Jesé y quién es la flor sobre la cual reposa el Espíritu Santo. La Virgen Madre de Dios es la vara; su Hijo es la flor". En otro de sus sermones se expresaba en semejantes términos: "¿Qué prefiguraba en su día aquella zarza ardiendo sin consumirse? A María dando a luz sin dolor alguno. ¿Y la vara de Aarón, que florece misteriosamente sin haberla plantado? A la Virgen, que concibió sin concurso de varón. Y será Isaías quien mejor nos formule el mayor misterio de este prodigioso milagro. 'Germinará una vara del tocón de Jesé y de su raíz brotará una flor'; así deja representada a la Virgen en la vara y a su parto en la flor". Véase, Crispí 2000, vol. I, pp. 335-336.

266 Sobre estas cuestiones, véase Levi d'Ancona 1977; Crispí 2000, vol. I, pp. 332-336.

267 En Cataluña ya se encuentra en representaciones escultóricas del siglo XIV. Véase Crispí 2000, vol. I, p. 346.

268 En el inventario de bienes del escultor y maestro de obras de la *Seu Vella* de Lleida Rotllí Gaulter, se menciona un pedazo de coral encastado en plata "per a joquets de infans" ("para juegos de niños") (Fité 2001, p. 130).

según relata Sebastián de Covarrubias[269]. La aparición del amuleto en obras contemporáneas no está limitada a representaciones de Jesús Niño. Así, en el compartimento con la *Matanza de los inocentes* del retablo de los hermanos Delli en la Catedral vieja de Salamanca aparece un soldado atacando un niño que ha perdido el coral que le colgaba del cuello[270]. Igualmente, en el retablo del obispo Acuña de la Catedral de Burgos, lo lleva una de las vírgenes niñas que aparecen en la *Presentación de María en el templo*[271].

Esta pequeña tabla formaba parte de un conjunto de diez compartimentos de retablo, nueve de los cuales fueron vendidos en Sotheby's (Londres) hace algunos años después de haber formado parte de diversas colecciones españolas[272]. El retablo estaba dedicado a san Juan Bautista, a tenor de la iconografia de los cuatro compartimentos conocidos del cuerpo superior del conjunto, donde encontrábamos la *Virgen con el Niño y San Juanito*, la *Visitación*, la *Predicación de San Juan Bautista* y la *Decapitación del santo*. La tabla que aquí estudiamos, en cambio, formaba parte de la predela, donde también había tablas dedicadas a *San Francisco de Asís*, la *Lamentación ante el Cristo muerto*, *Santa Isabel de Hungría con una donante* y, finalmente, *San Cristóbal*. El décimo compartimento mostraba una representación de la *Inmaculada Concepción*, sobre la que volveremos a continuación.

Se tiene constancia de dichas tablas desde tiempos antiguos[273], cuando fueron fotografiadas en dos ocasiones sucesivas, primero en la colección López Isar (Madrid) y, posteriormente, en la de Félix Valdés (Bilbao), por los responsables del Archivo de Arte Español (archivo Moreno), cuyos fondos hoy se custodian en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Las fotografías llegaron a manos de Post, quien publicó algunas de ellas y atribuyó el retablo –equívocamente– al Maestro de Mambrillas[274]. Años después, Jesús Urrea recuperó el total de las fotografías, reconstruyó la historia de las tablas y las dio a conocer, ahora sí correctamente, como obra de Antonio Vázquez[275]. Es interesante señalar, como ya hizo Urrea, que mientras las tablas fueron propiedad de López Isar, Moreno fotografió diez pinturas[276]. Pocos años después volvió a fotografiar al menos seis de ellas en casa de Félix Valdés[277], lo que significa que las restantes no pasasen también a manos de este último. Entre estas diez tablas se hallaba, a demás, una *Inmaculada Concepción* que no se subastó junto al resto de compartimentos en 2011, como ya hemos señalado[278]. Puesto que desconocemos las medidas, ignoramos si formaba parte del cuerpo superior o bien de la predela, aunque su formato cuadrado nos invita a pensar más bien en la segunda opción.

De la iconografia de los compartimentos se deduce que era un conjunto dedicado al Precursor. Cabría la posibilidad que una tabla de colección particular madrileña publicada por Aída Padrón hace unos años fuese la principal de este retablo, pero al desconocerse sus medidas es difícil emitir una opinión contundente al respecto[279]. En este sentido, hay que tener en cuenta que, en el año 2000, se subastaron en Christie's (Londres) tres tablas con el *Nacimiento de San Juan Bautista*, la *Anunciación de la Virgen* y la *Crucifixión*, todas ellas procedentes de un mismo conjunto, que también podrían asociarse al compartimento principal de retablo que acabamos de mencionar.[280] Al mismo propietario que subastó las anteriores pertenecían dos tablas más dedicadas al Bautista, la *Predicación* y su *Decapitación*[281].

El retablo que nos ocupa incluía, además, algún compartimento dedicado a la Virgen –por la existencia de la ya mencionada Inmaculada–, mientras que la predela debió organizarse de acuerdo a convencionalismos de la época. La parte central es muy probable que la ocupase el compartimento con la *Lamentación*, mientras que el resto se situarían a un lado y al otro, como era habitual. Viendo la orientación de los personajes representados en estos compartimentos, las tablas con *San Francisco de Asís* y la de la *Epifanía* debían ir situadas en el costado izquierdo, mientras que las de *San Cristóbal* y *Santa Isabel de Hungría con la donante* irían

269 Ciapparelli 2005, 31-56. Sobre la función apotropaica, véase *Coralli* 1986; Yarza 1988, 119-120; García 1991, 125-139; Español 2011, 173-174; Hernando 2012, 179-217.

270 Panera 2000, p. 123.

271 Yarza 2000, p. 99.

272 Sotheby's, *Old Masters and British Paintings Day Sale*, 7 de julio de 2011, lote 263.

273 A pesar de ello, en la ficha catalográfica de Sotheby's no se recogió la bibliografía sobre ellas.

274 Post 1947, pp. 626-629, fig. 249.

275 Urrea 2000.

276 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, ref. number 18240_B, 18241_B, 18242_B, 18243_B y 18244_B.

277 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, ref. number 20716_B, 20717_B, 20718_B, 20719_B, 20721_B y 20722_B.

278 Lo menciona Post 1947, p. 629, y reproduce su fotografía Urrea 2000, p. 14.

279 Sobre la tabla en cuestión, véase Padrón 1991, lám. II, fig. 1.

280 Christie's, *Important Old Master Pictures*, London, 7th July 2000, lot number 180. Las dos primeras medían 79,4 x 85,1 cm, mientras que la tercera 90,1 x 96,2 cm. Las dio a conocer Brasas 1998-1999.

281 Fueron publicadas por Brasas en el mismo artículo que las anteriores (Brasas 1998-1999). Las medidas de estas últimas eran 120 x 90 cm cada una.

en el derecho, según el punto de vista del espectador. Sobre este último compartimento hay que poner de relieve, como ya destacó Post[282], que la donante podría ser una monja franciscana, lo que seguramente indicaría que el retablo procedía de algún convento de la orden, quizás de la zona de Valladolid, donde el pintor trabajó con preferencia.

El retablo al que perteneció esta tabla fue pintado por Antonio Vazquez, uno de los pintores más representativos del Renacimiento castellano. El estilo de la tabla recuerda al de obras que el pintor debió realizar hacia 1530-1540, como los dos retablos de la iglesia del Salvador de Simancas (Valladolid) y, sobre todo, a uno de los compartimentos de la iglesia de Piña de Esgueva (Valladolid), aquel que muestra a santa Lucía y san Juan Bautista[283]. Vemos que la pose y actitud de la santa es muy parecida a la de María en la Epifanía, especialmente en la forma como ambas figuras alzan su mano derecha y extienden dos dedos para sostener los atributos respectivos. Igualmente, en ambas tablas vemos un idéntico tratamiento del fondo dorado, con motivos vegetales análogos realizados con la técnica del *estofado*. La ubicación de las figuras en primerísimo plano, una de las características propias del pintor, la advertimos también en una de las tablas de Valdenebro de los Valles (Valladolid), aunque con una composición muy diferente[284]. También vemos un esquema distinto en el retablo del convento de Las Huelgas Reales (Valladolid), lo que demuestra que el pintor trabajaba con una notable variedad de composiciones[285].

282 Post 1947, p. 626.

283 Brasas 1985a, fig. 14.

284 Brasas 1985a, fig. 30.

285 Brasas 1985a, fig. 39 .

20

JUAN CORREA DE VIVAR
(ca. 1510-1566)

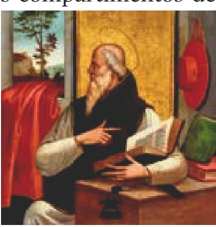
San Jerónimo y San Nicolás de Tolentino

Toledo, hacia 1530-1540
óleo sobre tabla
64 × 63,5 cm, cada uno

PROCEDENCIA:
capilla de Nuestra Señora y san Juan de Letrán (conocida como Capilla del Obispo), colección particular, España; Arte, Información y Gestión, Sevilla, subasta del 5 de diciembre de 2011
.

Nos hallamos ante dos compartimentos de





retablo, de formato casi cuadrado, con las representaciones de *San Jerónimo* y *San Nicolás de Tolentino*. El primero de ellos muestra en su estudio al santo que redactó la *Vulgata*, la versión latina de la Bíblia. Jerónimo aparece sentado, en posición de tres cuartos, aunque con la cabeza completamente de perfil. Se le ha representado como un anciano venerable de larga y afilada barba blanca, además de tonsurado. Su tostro muestra una expresión grave, con la frente curtida por las arrugas. Viste el hábito blanco tradicional de la orden jerónima, con un escapulario marrón —con capucha del mismo color— que muestra los bordes con un fino dorado aplicado al mordiente. Jerónimo señala el libro que sostiene con su brazo izquierdo, que lógicamente debe identificarse con la *Vulgata*. Apoya el brazo sobre un mueble con apariencia de escritorio, en un costado del cual aparecen otros dos libros dispuesto uno encima del otro. Sobre el escritorio vemos también algunos objetos vinculados a la escritura, como el tintero, que pende de una cuerda y que aparece abierto, haciendo nuevamente alusión al papel erudito del personaje. Otros atributos que se han incluido en la representación son el capelo y el hábito cardenalicio. El primero aparece colgado en la pared con un clavo, mientras que el segundo lo vemos en la repisa de la ventana. A través de ella

vemos un paisaje en la lejanía representado en gradación de azules. Apreciamos un frondoso árbol en primer plano de tonos otoñales, además de una montaña a la izquierda. Finalmente, el santo aparece representado ante un paño de honor realizado con lámina metálica de oro, por encima de la cual se ha pintado un sencillo círculo con pigmento negro que da forma al nimbo que luce el personaje.

La segunda tabla muestra una representación similar de San Nicolás de Tolentino, el célebre miembro de la órden de los Agustinos. Se le muestra en posición frontal, joven e imberbe, de acuerdo a lo habitual en la iconografía del momento. Luce, además, una tonsura muy visible que da a su coronilla una apariencia grisácea. El santo aparece en actitud meditativa y serena recogido en la tranquilidad de su estudio, sentado en una especie de banco sin respaldo. Justo detrás, dignifica su presencia un paño de honor realizado en oro, similar al que hemos descrito al referirnos a San Jerónimo, aunque este incorpora unas franjas laterales delimitadas por pigmento rojo. Al igual que en el caso anterior, el nimbo del santo se ha perfilado en negro y se recorta sobre el fondo dorado del paño. Nicolás aparece escribiendo con su pluma sobre un libro que apoya en las rodillas, mientras que en la repisa de madera que vemos a la derecha aparecen dos libros más. Su rostro se ha tratado con un cierto detalle, sobre todo el tono oscuro de la barba incipiente, además de la mirada ensimismada que dirige hacia la parte baja. Viste el hábito oscuro de la orden agustiniana, decorado con oro aplicado al mordiente en los puños y el borde la capucha. Sobre dicho indumento se han moteado una serie de pequeñas formas cuadradas o romboidales que simbolizan estrellas, pues una leyenda asociada a su persona recoge que por las noches una estrella le guiaba cuando se dirigía al monasterio, de ahí que se le conozca como “el santo de la estrella”. La celda en que aparece el santo presenta una curiosa forma de cuarto de esfera con dos oberturas al exterior. La de la parte izquierda, muy estrecha, apenas deja intuir un paisaje, aunque sí el azul del cielo. La de la derecha, en cambio, es más amplia y aparece cerrada por una vidriera emplomada que deja entrar abundante luz. Sobre la repisa de la misma aparece una mitra, atributo que debe ponerse en relación con el báculo abacial que aparece detrás del santo. Ambos elementos han sido elaborados con lámina metálica de oro, aunque la mitra también presenta algunas partes pintadas y decoradas con dos elementos esféricos, dentro de un cabujón, que imitan la pedrería.

El pintor demuestra una cierta habilidad técnica al ubicar las figuras en un espacio de perspectiva compleja, como vemos especialmente en la tabla con San Nicolás de Tolentino. Ha ubicado el banco en una ligera posición en diagonal, mientras que el santo se sienta en él en posición completamente frontal. Algo parecido vemos en la tabla de Jerónimo, con el escritorio dispuesto en posición ligeramente oblícua, el santo en posición de tres cuartos, y la cabeza completamente de perfil, lo que da lugar a un curioso juego de diagonales que atorgan profundidad a la pequeña celda. El pintor utiliza las ventanas, además, como vías de escape para generar aún más esa sensación. Estas oberturas son las que permiten el acceso de la luz a los espacios, un aspecto que el maestro resuelve de forma correcta y detallista. Vemos, por ejemplo, sombras que se proyectan sobre los muebles de madera o en las paredes grisáceas, o las que proyectan las cubiertas de algunos de los libros sobre los cortes de los folios. Otros aspectos, en cambio, se han resuelto de forma más rudimentaria, como el libro de color rojo que aparece en la tabla de Nicolás, que aparece inclinado hacia atrás, pero que se sostiene de forma completamente irreal. En el compartimento con San Jerónimo, aunque la solución no acaba de ajustarse perfectamente a un tratamiento perspectivo correcto, vemos que el libro apoya en la pared.

Es significativo que ambos compartimentos muestren a sendos santos en la intimidad de su celda, rodeados de libros, a quienes se recuerda por su eremitismo y penitencia, las virtudes ascéticas y su completo abandono de lo mundano. En el caso de san Jerónimo es la iconografía habitual, pero este tipo de representación del santo en su estudio no acostumbra a encontrarse entre las imágenes del santo de Tolentino[286], que tampoco suele aparecer acompañado de la mitra y el báculo, sino de otros atributos como la perdiz sobre un plato, los lirios, el crucifijo o la estrella en el pecho, tal como vemos, por ejemplo, en una tabla de hacia 1515-1520 atribuida a Miguel Esteve —antes a Miguel del Prado— del Museo de Bellas Artes de Valencia[287]. En cuanto a san Jerónimo, es oportuno apuntar que el pintor prescindió

286 Una representación del santo en su estudio, iconográficamente análoga, la encontramos en las pinturas murales del monasterio de Actopan (Hidalgo), en Méjico, fechadas en la segunda mitad del siglo XVI.

287 Cebrián-Hernández-Navarro 2016, p. 201, cat. 40.

de uno de sus atributos más habituales, el león manso, que sí aparece, en cambio, en un compartimento con una representación similar, con el santo de perfil y sosteniendo la *Vulgata*, que Pedro Berruguete incluyó en el retablo de Santo Tomás de Ávila[288].

En cuanto a la autoría de las tablas, deben atribuirse a Juan Correa de Vivar, pintor activo en Toledo hacia 1510-1566. La obra muestra un estilo cercano a sus primeras obras de los años treinta y cuarenta, como el retablo de Mora (Toledo)[289], el de la Purificación originario del convento de clarisas de Griñón (Madrid)[290], o el de Guisando (Ávila)[291], donde su arte es todavía muy deudor de los presupuestos de Juan de Borgoña. Lo vemos, por ejemplo, en el de Griñón, donde en la parta baja encontramos sendos compartimentos de formato cuadrado similar a los que aquí estudiamos. Aparecen san Pedro y san Pablo, también en un destacado primer término. En el caso del segundo, su rostro mantiene interesantes vínculos con nuestro san Jerónimo, especialmente en la forma de modelar las arrugas de la cara y la delicadez en el tratamiento de la barba, afilada en ambos casos. Un tipo de rostro similar lo encontramos en el Sumo Sacerdote de una tabla con *La Circuncisión* conservada en colección particular[292], y también el Joaquín del fresco con el *Abrazo ante la Puerta Dorada* de Santa Isabel de los Reyes (Toledo)[293]. Los rasgos de Jerónimo recuerdan, sobre todo, a los del rey arrodillado a la derecha del espectador en una *Epifanía* de la antigua colección Rodríguez Larreta, en Buenos Aires[294]. La relación con los Comontes –en este caso con Francisco– se hace evidente en el gran parecido existente entre el rostro de perfil del San Jerónimo con el rey mago arrodillado ante el Niño en una *Epifanía* del Museo de la Universidad de Salamanca[295].

Debe señalarse también que el sombreado de los rostros, especialmente el de san Nicolás de Tolentino, es el propio de Correa en sus obras iniciales, cuando acostumbraba a hacer gala de un marcado carácter leonardesco. Lo reencontramos, también, en un *San Bernardo* y en *La muerte de San* Bernardo, ambas en el Museo del Prado, procedentes de San Martín de Valdeiglesias[296]. Juan de Borgoña contribuyó a la difusión de este tipo de rostros entre los maestros del foco toledano, como vemos en uno de los pastores de una *Natividad* del Convento de Úrsulas de Salamanca.[297] Se hicieron habituales, así, en las obras de otros de sus seguidores, como los Comontes, y así lo vemos en un *Calvario* y una Última comunión de San Benito, ambas obras en la colección Gerstenmaier y atribuidas a Antonio de Comontes[298].

Las deudas con modelos de Juan de Borgoña son muy evidentes, puesto que este último contribuyó a la difusión de un modelo de representación de santo similar al que vemos en la tabla de San Jerónimo, con el personaje de perfil. Pueden citarse como referente algunos de los retratos de la Sala Capitular de la catedral de Toledo, como por ejemplo, el del cardenal Cisneros[299]. Los discípulos y seguidores de Borgoña, entre ellos Correa de Vivar, debieron tomar buena nota de este tipo de representación, y de ahí que lo reencontremos también en trabajos de los Comontes, como un *San Bartolomé* de la predela del retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Toledo, obra de Antonio de Comontes[300]. En cuanto al San Nicolás de Tolentino, la deuda con Borgoña es todavía más evidente, puesto que el santo reproduce fielmente la posición y el rostro del San Agustín en una de las dos tablas que se encuentran actualmente en el Bowes Museum (Inglaterra). Muestran dos parejas de santos, sentados y con lecturas en sus manos o escribiendo, esto es, San Gregorio y San Agustín, por un lado, y San Jerónimo y San Ambrosio, del otro. Gregorio y Ambrosio, ubicados perfectamente de perfil, responden al mismo tipo de personaje que nuestro San Jerónimo[301].

Volviendo sobre el formato de las tablas, este tipo de compartimento de formato cuadrado lo reencontramos en el mencionado *Retablo de la Purificación* del convento Griñón, que era un conjunto que presidía el coro de las monjas. Convendría no descartar, por tanto, que las tablas que aquí estudiamos formasen parte de un retablo similar, de formato reducido, destinado a alguna capilla de claustro o que se correspondiera con el tipo

288 Silva 2001, lám. 69.
289 Silva 2010a.
290 Díaz Padrón 2010.
291 Mateo 2010a, p. 25 y Mateo 2010b.
292 Mateo 1983a, lám. XXIX.
293 Post 1947, p. 319, fig. 98.
294 Post 1947, p. 333, fig. 107.
295 Fiz 1998, lám. I, fig. 2.
296 Véase, respectivamente, Mateo 1983a, p. 46; Ruiz 2010b.
297 Fuentes 2012, p. 76, fig. 2.
298 Velasco 2018e y Velasco 2018f.
299 Mateo 2004, p. 88.
300 Mateo 2004, p. 101.
301 Mateo 2004, p. 116-117.

de retablo denominado "de estación". Se trata de un prototipo de compartimento habitual en retablos de dimensiones medianas, como vemos en el banco del retablo mayor de la Capillas de las Cuevas de la catedral de Ávila, atribuido a Lorenzo de Ávila[302]; o en el banco del retablo mayor de la iglesia de San Agustín del Pozo (Zamora), obra relacionada con Martín de Carvajal o Lorenzo de Ávila[303].

Igualmente, llama poderosamente la atención la gran similitud que mantienen con los dos compartimentos de la parte baja del retablo de Botija (Cáceres), un conjunto que se ha fechado hacia 1560 y que relacionado con un maestro anónimo seguramente formado en el entorno toledano[304]. Las tablas muestran a los evangelistas Marcos y Juan. García Mogollón manifestó en su momento que en las pinturas "se aprecian ecos del importante centro artístico de Toledo [...], y especialmente de su más importante maestro, Juan Correa de Vivar". Efectivamente, así es. No sólo el formato casi cuadrado y las dimensiones son similares, sino que el anónimo pintor los representó en primerísimo plano, sentados en la intimidad de sus celdas, escribiendo. Utilizó, además, el mismo recurso de ubicar una ventana en el muro del fondo a través de la cual se intuye el paisaje exterior. Todo ello indica una adscripción a un tipo de representación que debió ser habitual en el foco pictórico de Toledo quinientista. Juan de Borgoña contribuyó a difundir composiciones de este tipo con interiores de reducidas dimensiones en las que se busca la profundidad abriendo ventanas en el fondo, como vemos en las alas laterales del *Tríptico de la Cena* de la catedral de Toledo[305]. Correa, por ejemplo, volvió a hacer uso de una representación similar de santo en su estudio con ventana al fondo en la tabla de *San Benito bendiciendo a san Mauro* procedente de San Martín de Valdeiglesias[306].

En cuanto a la procedencia de las tablas, y según desarrollamos en el estudio introductorio del presente catálogo, dos etiquetas adheridas en la parte posterior de las tablas durante la Guerra Civil española, indicaban una posible procedencia de la capilla de Nuestra Señora y san Juan de Letrán, popularmente conocida como Capilla del Obispo, ubicada en el complejo parroquial de la iglesia de San Andrés de Madrid. Este origen se ha podido confirmar gracias a la documentación conservada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, que ha permitido descubrir, igualmente, la pertenencia de ambos compartimentos a un retablo dedicado a san Martín y san Juan Evangelista del que ignoramos la localización del resto de compartimentos que lo integraban y que se conservaban en dicha iglesia en 1936.

Finalmente, no debe sorprendernos el descubrimiento de un nuevo retablo de Juan de Correa de Vivar realizado para una iglesia de Madrid, ya que trabajó en diferentes ocasiones para iglesias del entorno de la capital, como demuestran los encargos satisfechos para las localidades de Griñón, Meco y San Martín de Valdeiglesias.

302 Fiz 2003, p. 82, lám. 31.

303 Para la atribución al primero, véase Fiz 2003, pp. 141-142. En cuanto a la atribución a Lorenzo de Ávila, véase Pascual 2012, pp. 171-172.

304 Sobre el retablo de Botija, véase García 2006.

305 Mateo 2004, p. 93.

306 Mateo 1983a, lám. XXIII.

ACKOWLEDGEMENTS:

José Alavedra, Galeria Bernat, David Brunetti, José Ignacio Calvo Ruata, Toby Campbell, Elisenda Casanova, Grace Collier, Joaquin Cortés, Felipa Díaz, Ignasi Domènech, María Elizari, Jorge Gómez-Acebo, Antonio Gómez Arribas, Rosa González, Irune Fiz, William Fulton, Nicholas Herman, Gonzalo Hernández, Estudio Icono, Adelina Illán, Nicola Jennings, Jordi Llorens, Susie Nash, Albert Martí Palau, Xavier Martí Palau, Isabel Morán, Víctor Pacho, Núria Peiris, Fernando Rayón, Rafael Romero, Gema Ruiz, Vicente Samper, Carlos Sánchez, Paul Smeets, Philip Sutton, Galeria Theotokópoulos, Rafael Valls, Sergio Vidal.

PHOTO CREDITS

Cat. 3, 4, 6, 7, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 18 and 19 © Joaquín Cortés

Cat. 1, 2, 5, 9, 10, 11, 13 and 20 © David Brunetti / William Fulton

PUBLISHER: Caylus | Sam Fogg

PROJECT DIRECTOR: Alejandro Martínez

EDITED BY: ARS Revista de Arte y Coleccionismo SL

TRANSLATION: Philip Sutton

DESIGN: Visual Thinking Comunicación y Creatividad

TYPESETTING AND COLOUR SEPARATION: La Troupe

PRINTING: Brizzolis, arte en gráficas SA

ISBN: 978-84-09-15813-3





